



Campus Universitário de Almada
Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada

Concertos e Concertinos de Oskar Rieding, como ferramenta de ensino na aprendizagem do violino.

Mestrado em Ensino da Música

Orientadora científica: Professora Doutora Lina Patrícia Silva Luís

Orientadora ISEIT: Professora Mestre Ana Leonor Pereira

Orientadora cooperante: Professora Dalila Cunha Marques

Orientando: Margareta Cichilova

Almada, 2019

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

A presente dissertação foi realizada por estudante do Ciclo de Estudos de Mestrado em Ensino da Música, no ano letivo de 2017/2018.

O seu autor declara que:

- (i) Todo o conteúdo das páginas que se seguem é de autoria própria, decorrendo do estudo, investigação e trabalho do seu autor.
- (ii) Este trabalho, as partes dele, não foi previamente submetido como elemento de avaliação nesta ou em outra instituição de ensino/formação.
- (iii) Foi tomado conhecimento das definições relativas ao regime de avaliação sob o qual este trabalho será avaliado, pelo que se atesta que o mesmo cumpre as orientações que lhe foram impostas.
- (iv) Foi tomado conhecimento de que a versão digital este trabalho poderá ser utilizada em atividades de deteção eletrónica de plágio, por processos de análise comparativa com outros trabalhos, no presente e/ou no futuro.
- (v) Foi tomado conhecimento que este trabalho poderá ficar disponível para consulta no Instituto Piaget e que os seus exemplares serão enviados para as entidades competentes e prevista na legislação.

31 de janeiro de 2019.

Margareta Cichilova

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos que ajudaram e contribuíram para que o meu curso de mestrado tivesse êxito.

Agradecimento aos meus orientadores, pela orientação, ajuda e paciência que tiveram comigo durante a elaboração deste projeto final, principalmente a atenção, compreensão e ajuda da Professora Doutora Lina Luís. Como também à direção do Conservatório de Música e Artes do Centro pelo apoio no desenvolvimento deste trabalho.

Especial agradecimento às pessoas próximas e meus familiares, que sempre me incentivaram e me apoiaram nas minhas escolhas.

Índice

Agradecimentos	iv
Resumo	x
Abstract	xii
Introdução	1
PARTE I – PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA	3
1. Estrutura e Objetivos da Prática de Ensino Supervisionada	5
2. Enquadramento da Prática Profissional	5
2.1. Objetivos e Expectativas do Estágio	5
2.2. Competências a Desenvolver.....	7
2.3. Análise SWOT.....	7
2.4. Gelha da Análise SWOT do Estagiário Dentro da Instituição	7
3. A Instituição De Acolhimento	8
3.1. História e Contextualização da Escola	9
3.2. Caracterização da Instituição.....	10
3.3. Gelha da Análise SWOT da Instituição.....	11
4. Prática Pedagógica Supervisionada	12
5. Organização do Ensino e Aprendizagem / Filosofia de Ensino	12
6. Participação na Escola	13
7. Relações Com a Comunidade	14
8. Desenvolvimento Pessoal e Profissional/Reflexão Global Sobre Contributos do Estágio Para o Desenvolvimento Profissional	14
PARTE II – PROJETO DE INVESTIGAÇÃO	17
CAPÍTULO I – Enquadramento Teórico	19
1.1. Análise dos Concertos de O. Rieding, op.: 34, 35 e 36.....	19
1.2. Análise Técnico-Musical do Concerto em Mí menor op. 34.	22

1.3. Análise Técnico-Musical do Concerto em Sí menor op. 35.....	29
1.4. Análise Técnico-Musical do Concerto em Ré maior op. 36.....	38
1.5. Considerações Acerca dos Concertos Analisados	41
CAPÍTULO II – Apresentação da Investigação	43
2.1. Definição do Problema	43
2.2. Objetivo Geral	43
2.3. Objetivos Específicos	43
2.4. Metodologia.....	43
2.5. Procedimentos	44
2.6. Instrumento de Recolha de Dados.....	45
CAPÍTULO III – Análise do Estudo.....	46
3.1. Caracterização da Amostra	46
3.2. Apresentação dos Resultados	46
3.3. Discussão dos Resultados	50
CONCLUSÕES, LIMITAÇÕES E RECOMENDAÇÕES	52
Bibliografia.....	54
ANEXOS.....	57
ANEXO I.....	59
ANEXO II.....	61
ANEXO III	69
ANEXO IV	70
ANEXO V	73

Índice de Tabelas e Figuras

Tabela 1 – Plano semanal do PES.....	6
Tabela 2 - Grelha SWOT do estagiário dentro da instituição.....	7
Tabela 3 - Grelha SWOT da instituição de apoio.....	11
Figura 1 - Padrões dos dedos: extensão para trás do 2º dedo.....	22
Figura 2 - Início do 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compassos de 9 ao 16).....	24
Figura 3 - 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 17 ao 19).....	24
Figura 4 - 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 30 ao 36).....	25
Figura 5 - 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 93).....	26
Figura 6 - Trecho do estudo de A. Komarovsky (compasso 1 ao 4).....	26
Figura 7 - 2º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compassos de 1 ao 3).....	27
Figura 8 - 2º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compassos de 17 ao 19).....	27
Figura 9 - 3º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 35 ao 36).....	28
Figura 10 - 3º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding - (compasso 62 ao 64).....	29
Figura 11 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 5 ao 8).....	31
Figura 12 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 9).....	31
Figura 13 - Padrões dos dedos: extensão do 1º e 3º dedos.....	31
Figura 14 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 33 ao 34).....	32
Figura 15 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 44 ao 47).....	32
Figura 16 - Exemplo de exercício.....	33
Figura 17 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 5 ao 6).....	34
Figura 18 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 12).....	34
Figura 19 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 19 ao 20).....	35
Figura 20 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 25 ao 42).....	36
Figura 21 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 36 ao 37).....	36
Figura 22 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding - (compasso 57 ao 92).....	37
Figura 23 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding - (compasso 1 ao 8).....	39
Figura 24 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding - (compasso 19 ao 21).....	40

Figura 25 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding - (compasso 22 ao 25).....	40
Figura 26 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding - (compasso 49 ao 51).....	41
Figura 27 - Oskar Rieding.....	59

Resumo

Este estudo pretende mostrar e desenvolver um maior conhecimento acerca de Oskar Rieding e dos seus Concertos e Concertinos para violino, no ensino e na prática pedagógica desse instrumento, como também na validação destes enquanto ferramenta de ensino.

Na bibliografia consultada, verificamos que os concertos e concertinos do compositor Oskar Rieding são mencionados como obras para ensino de violino muito ricas tecnicamente e musicalmente e que são peças musicais benéficas para os alunos de violino.

Palavras chave: Concertos - Oskar Rieding; Pedagogia - Violino.

Abstract

This study aims to show and develop a greater knowledge about Oskar Rieding and his Concerts and Concertinos for violin, in the teaching and pedagogical practice of this instrument, as well as in the validation of these as a teaching tool.

In the consulted bibliography, we find that the concerts and concertinos of the composer Oskar Rieding are mentioned as violin teaching works that are very rich technically and musically and that are musical pieces beneficial to violin students.

Keywords: Violin Concerts - Oskar Rieding; Violin - Pedagogy.

Introdução

A escolha do tema deve-se sobretudo ao facto da importância que têm no ensino do violino em todo o Mundo nas mais diversas escolas de ensino da música. Grande parte do repertório de Oskar Rieding de cariz pedagógico vem sendo utilizado desde o fim do século XIX, início do século XX, chegando até à atualidade dos nossos tempos continuando a assumir uma importância crucial nos programas curriculares de violino e viola d'arco. Apesar da existência de várias correntes ou formas de ensino de um instrumento musical que foram aparecendo ao longo dos tempos, este repertório é utilizado em métodos de ensino tradicionais sendo incluído nas metodologias mais recentes do violino/viola d'arco.

Um excelente exemplo da importância que atualmente este repertório tem no ensino do violino prende-se com o facto da existência de uma Competição Internacional de Violino intitulada de Oskar Rieding, direcionada para jovens violinistas tendo por base grande parte dos Concertos e Concertinos deste pedagogo do violino.

O tema proposto para esta dissertação tem como objetivo fundamental explorar, estudar e desenvolver um maior conhecimento acerca das obras de Oskar Rieding - Concertos e Concertinos para violino, no ensino e na prática pedagógica desse instrumento, como também na validação destes enquanto ferramenta de ensino. Oskar Rieding (1840-1916) foi um violinista, pedagogo e compositor alemão que se destacou pelo espólio pedagógico deixado para a aprendizagem do violino. Sendo que muitas das suas obras são utilizadas no ensino de violino e viola d'arco nos conservatórios de música em Portugal como também nas entidades de ensino musical em países no exterior.

Sendo assim, considerou-se relevante investigar e perceber se as obras de Oskar Rieding, no ensino do violino, são uma ferramenta de ensino importante na aprendizagem deste instrumento.

Com este efeito, foi realizado levantamento de material pedagógico com metodologias existentes sobre o ensino do violino como também a utilização deste repertório pelos pedagogos renomados no universo de ensino deste instrumento musical.

Visto que a ideia deste projeto se realizou durante a Prática de Estudo Supervisionada, aproveitou-se a oportunidade dos contactos com vários professores de violino durante as atividades pedagógicas para observar as diferentes abordagens

pedagógicas dos professores como também as ideias e os pontos de vista de cada um para elaborar o projeto de investigação do curso de Mestrado em Ensino da Música.

O presente trabalho contém duas partes. Na primeira parte, apresenta-se a Prática de Estudo Supervisionada que se divide em oito secções. Nestes, é demonstrada a Prática de Estudo Supervisionada pela conceção e a experiência de ensino do professor estagiário dentro da conjuntura do ensino vocacional da música, numa instituição de ensino da música. Descrevendo assim o trabalho diário do professor estagiário, expondo os objetivos de aprender e por em prática os conhecimentos recebidos durante unidade curricular Prática de Estudo Supervisionada. Além disso, expõe-se a situação da própria instituição de ensino que está a colaborar com a Prática de Estudo Supervisionada do professor estagiário.

Na segunda parte deste trabalho encontra se o projeto de investigação que se divide em três capítulos. Nestes capítulos estão demonstrados, relatados e exemplificados os pormenores deste projeto. Primeiramente será apresentado o enquadramento teórico no qual serão demonstrados o tema, revisão bibliográfica e a análise técnico-musical dos concertos propostos pelo tema. Posteriormente serão apresentadas as fases da investigação, na qual serão descritos os objetivos, a problemática e a metodologia deste trabalho. Seguidamente será a análise do estudo no qual serão expostos os resultados e discussões da pesquisa.

Para finalizar o trabalho, apresentaremos as conclusões, limitações e recomendações deste projeto de investigação.

PARTE I – PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

1. Estrutura e Objetivos da Prática de Ensino Supervisionada

A prática de ensino supervisionada é um processo de aprendizagem através do qual um docente passa o seu conhecimento da experiência no campo do ensino para outro docente menos experiente de forma construtiva e positiva. Durante este processo o estagiário passa por um período de estágio no qual é supervisionado, aconselhado e guiado por docentes mais experientes para poder assim obter melhor êxito durante a sua formação. Este processo PES (Prática de Ensino Supervisionada) é englobado no currículo de Mestrado em Ensino da Música durante todo o seu percurso e é orientado pelos docentes no campo da instituição em que é ministrado o curso de Mestrado.

2. Enquadramento da Prática Profissional

A prática profissional do estágio foi realizada no Conservatório de Música e Artes do Centro (CMAC), com o qual foi estabelecido o protocolo para a realização do mesmo.

2.1. Objetivos e Expectativas do Estágio

A estrutura e objetivos do Estágio Profissionalizante são divididos em três partes:

1ª - Elaboração do PIF (Plano Individual de Formação), que tem como objetivo uma calendarização prévia das atividades, assim como a elaboração de uma antevisão das expectativas relativas ao estágio;

2ª - Realização do estágio através da PES. Esta categoria requer um conjunto de atividades práticas, tais como: aulas assistidas, aulas dadas, frequência de reuniões, atividades extracurriculares, masterclasses e outras atividades de cariz prático. Também inclui, a elaboração de um portefólio reflexivo sobre a prática docente do professor estagiário;

3ª - Elaboração do Relatório Final, constituído por duas partes: primeira parte reflete acerca do estágio profissionalizante e a segunda parte é dedicada à investigação científica de um tema de cariz pedagógico educativo.

Todo este processo ocorre durante o 3º e 4º semestres do curso de Mestrado em Ensino da Música e deve conter 450 horas obrigatórias distribuídos por critérios definidos. Total das horas é de 450, das quais 60% das aulas assistidas e lecionadas correspondem a 270 horas, destas 270 horas, 60 % devem ser do próprio instrumento e 40 % podem ser de outros instrumentos ou disciplinas. Os restantes 180 horas são destinadas as atividades curriculares e letivas, dentro das quais: audições, concertos, masterclasses, ações de formação, reuniões e etc.

Tendo assim como objetivo e expectativas de solidificar, aprender e reciclar conhecimentos de modo que sejam úteis e melhorem a qualidade do ensino musical por parte do professor estagiário. Todas estas horas são registradas, justificadas e assinadas pela Orientadora do Portfólio – Professora Mestre Ana Leonor Pereira e a Orientadora Cooperante – Professora Dalila Cunha Marques, constam nos anexos do Portfólio.

O plano semanal do PES foi realizado entre setembro e abril de ano letivo 2017/2018 e foi distribuído da seguinte forma:

Dia da semana	Horário	Atividade	Professor	Nº de horas/ Aulas
Segunda-feira	13:00 – 14:00	- Reunião de balanço	Mestre Ana Leonor Pereira	1
Terça-feira	11:15 – 12:00 16:30 – 17:15	- Aula observada de Música de câmara - Aula observada de Violoncelo	Prof. Dalila Marques Mestre Rúben Fernandes	2
Quarta-feira	9:30 – 11:00 11:15 – 12:00 12:15 – 13:00	- Aula observada de Violoncelo - Aula lecionada de Violino - Aula observada de Viola	Mestre Rúben Fernandes Profª. Margareta Cichilova Mestre Pedro Trigo	4
Quinta-feira	11:00 – 11:45 16:30 – 18:00	-Reunião tutorial -Aulas observadas e Violino	Prof. Dalila Marques	3
Sexta-feira	15:45 – 17:15	- Aulas lecionadas de Violino	Profª. Margareta Cichilova	2

Tabela 1- Plano semanal do PES

Na presente tabela (Tabela 1) não estão incluídas as horas de atividades curriculares e letivas.

2.2. Competências a Desenvolver

A Prática de Ensino Supervisionada visa desenvolver capacidades de planeamento, intervenção, avaliação e reflexão crítica. Promovendo assim orientações para o desenvolvimento profissional e pessoal, associadas à identificação das necessidades de formação e dos recursos disponíveis para esse efeito, tendo em conta o respetivo enquadramento legal Decreto-Lei n.º 240/2001 de 30 de agosto, que define o perfil de desempenho dos educadores e professores e o Decreto Regulamentar n.º 2/2008 de 10 de janeiro, que regulamenta o ECD, no que se refere ao sistema de avaliação do desempenho do pessoal docente.

2.3. Análise SWOT

A Análise SWOT (Strenghts, Weaknesses, Oppurtunities e Threats) é uma forma facilitada que possibilita a avaliação de um determinado espaço ou meio, como também a possibilidade de estudo de autoconhecimento de quem avalia este espaço em questão. No caso deste estudo, possibilita uma conspeção da dimensão profissional e ética dos professores desta entidade de ensino; a dimensão do desenvolvimento do ensino e da aprendizagem; dimensão de participação na escola e de relação com a comunidade; como também a dimensão de desenvolvimento pessoal ao longo da vida. Iniciando com os pontos fortes ou dos pontos fracos, intersectando com oportunidades e ameaças (Kotler, 1988).

2.4. Gelha da Análise SWOT do Estagiário Dentro da Instituição

Pontos fortes	Pontos fracos	Oportunidades	Ameaças
O estágio decorreu na instituição de ensino	Gestão e a rentabilização do tempo de aula.	Elaboração de propostas de projetos para ensino do violino	Necessidade de participar mais nos masterclasses e

na qual a estagiária trabalha.			workshops relacionados as dificuldades de ensino da estagiária fora do local do estágio/trabalho
A estagiária não precisou se deslocar para estagiar pois mora na mesma cidade onde se encontra o local do estágio	Dificuldade e in experiência no processo de ensino a alunos com Necessidades Educativas Especiais	Valorização das atividades musicais direcionadas para o desenvolvimento dos alunos tais como: masterclasses, audições, concertos, festivais, concursos entre outras	
A estagiária tem experiência pedagógica de 8 anos de ensino	Ser mais atenta a dinâmica do ensino		
Contribuição para a elaboração dos planos curriculares do conservatório	Melhorar a organização e planificação das aulas		

Tabela 2 – Grelha SWOT do estagiário dentro da instituição

3. A Instituição De Acolhimento

A Instituição de Acolhimento onde foi desenvolvido este estágio profissionalizante é o Conservatório de Música e Artes do Centro (CMAC), conhecido anteriormente também como o Conservatório de Música de Ourém e Fátima (CMOF), localizado na região do Médio Tejo, distrito de Santarém.

3.1. História e Contextualização da Escola

O surgimento do Conservatório foi no ano de 1986 a partir da ideia de criar o Conservatório de Música de Ourém, com o objetivo de dar respostas às necessidades educativas e musicais do concelho de Ourém, pela mão de Alexandre de Sousa Rodrigues, o grande impulsionador deste projeto, cujo projeto se realizou apenas em 2002, após reunir professores com formação Superior para o ensino vocacional da música. Foi então criada uma associação sem fins lucrativos, denominada Conservatório de Música de Ourém – Associação, da qual foi o 1º Presidente e cujo cargo ainda hoje mantém.

O Conservatório de Música de Ourém é a entidade titular da atual Escola de Música do Ensino Vocacional Artístico Especializado, conforme publicado no Diário da República, 3ª série, de 20 de janeiro de 2003.

Em termos pedagógicos o Conservatório tem como objetivo garantir a formação dos alunos que frequentam os cursos oficiais, possibilitando o acesso destes ao ensino superior, e dotando os alunos de valências necessárias às exigências quer da progressão académica, quer da sociedade em si, ferramentas essenciais para o mundo profissional.

A partir de fevereiro de 2007, com a abertura da secção do Conservatório em Fátima alterou a sua denominação para Conservatório de Música de Ourém e Fátima (CMOF).

No ano letivo de 2013-2014, passou a funcionar também um polo de ensino desta instituição em Porto de Mós, com vista a facilitar o ensino dos muitos alunos que tinham que se deslocar a um dos polos existentes do Conservatório.

A partir do ano 2017 o Conservatório de Música de Ourém e Fátima (CMOF) trabalha paralelamente com a recém-criada cooperativa de ensino especializado - Conservatório de Música e Artes do Centro (CMAC), instituição sem fins lucrativos que fiou com o domínio das atividades do âmbito do ensino especializado e oficial, nomeadamente: a música e a dança, que funcionam nas instalações do Conservatório de Música de Ourém, Conservatório de Música de Fátima, Conservatório de Música de Porto de Mós. No mesmo ano, com a colaboração e participação da Câmara Municipal da Batalha o Conservatório de Música e Artes do Centro obteve mais um polo para próximo ano letivo em Batalha.

3.2. Caracterização da Instituição

Devido a sua dinâmica e à crescente abertura de novos polos e parcerias com novas escolas e colégios, o CMAC abrange cerca de 8 escolas/colégios com o seu projeto educativo.

A funcionar com a autorização da Direção Regional de Educação de Lisboa desde o ano letivo de 2003-2004, o CMAC ministra cursos em Regime Oficial Supletivo e Articulado e em Regime Livre, nos níveis pré-escolar, preparatório, básico e secundário.

Possui atualmente cerca de 50 professores licenciados no ensino da música e com cerca de 520 alunos no ensino articulado inscritos nas classes de: Piano, Violino, Viola d'Arco, Violoncelo, Contrabaixo, Harpa, Órgão, Acordeão, Canto, Guitarra, Saxofone, Trompete, Flauta, Oboé, Fagote, Clarinete, Percussão, Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, História da Música, Acústica, Curso Profissional de Música. Como também aulas de: Dança, Desenho e Pintura, Orquestra Orff, Iniciação Musical, Coros, Grupos de Música de Câmara e Orquestras.

Em parceria com Juntas de Freguesia, Autarquia Municipal, Associações de Pais e Agrupamentos de Escolas apoia Jardins de Infância, ATLS, e Escolas do 1º ciclo do ensino básico com projetos como é o caso de “Sentir a Música” e Musicoterapia.

Garante ainda, desde o ano letivo de 2006-2007 as atividades de enriquecimento curricular na área da Música, nas escolas do 1.º ciclo do concelho. Com estas atividades, assegura semanalmente aulas de expressão musical a cerca de 2500 crianças. Todos os finais de período, toda a comunidade se junta para assistir os eventos de termino do período, com a atuação da Orquestra Sinfónica, o *ex-libris* do Conservatório.

Atualmente a instituição contabiliza mais de 1100 alunos, considerando que é 2º maior conservatório do país ao nível de alunos do ensino básico.

Os alunos inscritos no conservatório são distribuídos da seguinte forma:

- Iniciações: curso destinado a alunos do 1º ciclo do ensino básico, com idades compreendidas entre os 6 e os 9 anos de idade.
- Regime Articulado, básico e secundário: curso destinado a alunos que ingressem no 2º ciclo do ensino básico (5º ano de escolaridade obrigatória) em simultâneo com o curso básico de Música, com idades compreendidas entre os 10 e os 15 anos de idade no caso do curso básico e entre 15 e 19 anos de idade no caso do curso secundário;
- Regime Supletivo, ensino básico e secundário: curso destinado a alunos que igualmente ingressem no 2º ciclo do ensino básico (5º ano de escolaridade obrigatória), sendo que

este regime não possui idades restritas para a sua finalização. Assim, alunos inscritos nos cursos básico e secundário do ensino regular podem frequentar esta modalidade.

- Curso Livre: curso destinado a amadores da Música em geral, que pretendam incluir esta área na sua formação individual ou que pretendam aprofundar os seus conhecimentos musicais. Este curso não possui sistema de avaliação, programa definido ou idades restritas para o seu começo ou término.

Através de uma postura dinâmica, criativa e inovadora, o Conservatório tem conseguido aproximar a comunidade escolar criando o gosto pela música erudita. Anualmente organiza diversas atividades de âmbito nacional como o Concurso de Guitarra Clássica, o Concurso de Piano, Concurso de Violino, o Concurso de Pequenos Pianistas, o Festival de Música e o Festival de Guitarra Clássica de Ourém e Fátima. Faz parte da ENSAMBLE. Promove ainda Audições, Cursos de Aperfeiçoamento, Master-Classes, Estágios de vários instrumentos, Concertos, Recitais e outros eventos que contribuem para o desenvolvimento cultural do concelho e arredores.

3.3. Gelha da Análise SWOT da Instituição

Pontos fortes	Pontos fracos	Oportunidades	Ameaças
É uma instituição com corpo docente jovem	Apenas 15 anos de existência	Flexibilidade e abertura para a diversidade ambiental, cultural e social	Dependência das instalações cedidas pela Câmara Municipal de Ourém
Possui quatro polos de ensino		Valorização das atividades musicais direcionadas para o desenvolvimento dos alunos	Pouca sensibilidade de colaboração por parte das escolas do regime de ensino regular com as quais o Conservatório tem protocolo
Promove eventos culturais na região			

Tabela 3 – Grelha SWOT da instituição de apoio

4. Prática Pedagógica Supervisionada

O presente capítulo do Relatório de Estágio, apresenta as atividades pedagógicas desenvolvidas durante o estágio profissionalizante do autor deste relatório. Tendo sido realizado com a intenção de superar os pontos fracos e fortalecer os pontos fortes da prática docente, refletindo assim, na possibilidade de melhorar a qualidade do desenvolvimento profissional, como também, do ensino do violino.

5. Organização do Ensino e Aprendizagem / Filosofia de Ensino

A entidade titular do estabelecimento de ensino especializado Conservatório de Música e Artes do Centro é regido pelo Decreto – Lei n.º 344/90, de 2 novembro, que legisla a formação e manutenção do Ensino Especializado da Música em contexto particular e cooperativo. É uma instituição sem fins lucrativos, ficando com o domínio das atividades do âmbito do ensino especializado da música. O CMOF/CMAC, desde a sua fundação, baseava-se no plano de estudos do Instituto Gregoriano de Lisboa. Entretanto a partir do 2015 com o Despacho normativo n.º 10-A/2015 que visa atualizar e melhorar as condições do exercício da autonomia pedagógica e organizativa de cada escola, as escolas de ensino regular como os conservatórios de música também obtiveram a autonomia pedagógica. Desta forma, cada instituição de ensino tem a liberdade de criar e gerir o programa de estudo desde que esteja coerente, abrangente e inclusivo e bem estruturado.

Sendo assim, a partir do ano de 2016-2017 a direção do CMAC estimulou o corpo docente a criar e revisar os planos de estudo para cada classe oferecida pelo conservatório. Para a classe de violino, foram revistos e reformulados os planos de estudo e as metodologias de ensino de modo que estes sejam mais coerentes com as necessidades dos alunos. Para assim conseguir um trabalho de excelência, que venha de encontro com a realidade atual de ensino.

Assim o plano de estudos da classe de violino, criada e desenvolvida pelos docentes da mesma encontra-se junto ao programa curricular do conservatório num

Portfólio, também disponível no formato PDF, que pode ser cedido para esclarecimento pela secretaria do conservatório. Durante o percurso do estagiário supervisionado no conservatório, a estagiária procurou assim envolver o plano de estudos com o programa junto com estratégias didáticas para assim melhorar a qualidade das suas aulas. Estas, englobam escalas com arpejos, peças e concertos de acordo com o grau de cada grau frequentado, leituras rítmico-melódicas como também o estudo das obras de memória. Alguns dos concertos presentes neste plano de estudos são a base do tema propostos pela estagiária para o tema do projeto científico, tentando assim fazer um paralelismo entre as obras referidas com a necessidade do ensino dos alunos.

6. Participação na Escola

Como qualquer entidade de ensino da música, o CMAC necessita ter muita dinâmica, atenção e dedicação por parte do diretor, dos professores e funcionários para o bom funcionamento interno enquanto escola, pois tem uma relação de parcialidade com a comunidade escolar. Todavia, tem que utilizar as ferramentas necessárias para que a ação entre Professor a Escola e Aluno/Encarregado de Educação funcione de forma mais eficaz e harmoniosa, determinando mais qualidade de ensino e mais sucesso educativo.

A relação da estagiária com esta instituição existe desde 2010 e desde o seu ingresso neste conservatório até então ensina na classe de violino e classes de conjunto. A sua relação com a escola – direção, pedagógico e o corpo docente são bastante positivas em todos os aspetos. A contribuição com esta entidade durante o ano letivo 2017-2018 foi na formação e desenvolvimento dos documentos que ajudam a enriquecer o ensino do violino.

Logo, a participação na elaboração de documentos tais como planeamento do ano letivo - realização de matrizes das provas e de critérios de avaliação, desenvolvimento do programa do plano de estudos dos instrumentos e planificações de atividades ligadas para o progresso do ensino, fazem parte regular das atividades do corpo docente como também dos professores que estagiam no conservatório.

7. Relações Com a Comunidade

Sendo que o CMAC é uma entidade de ensino com grande abrangência regional, pois atualmente engloba vários polos na região, acaba por ser um agente promotor da cultura musical na região dinamizando várias atividades musicais e apresentações públicas tais como concertos, recitais e musicais.

Ao longo do seu percurso enquanto professora nesta entidade de ensino, a estagiária sempre que possível foi mantendo boas relações com a comunidade, participando das atividades propostas pela classe de cordas friccionadas e pelo pedagógico. No ano letivo 2017/2018 contribuiu com a sua participação para concertos, musicais, audições, como também para projetos sociais envolvendo instrumentos musicais, promovidos nas escolas de ensino secundário e básico da região.

8. Desenvolvimento Pessoal e Profissional/Reflexão Global Sobre Contributos do Estágio Para o Desenvolvimento Profissional

Tendo em vista o desenvolvimento pessoal e profissional, o estágio contribuiu para ambos os pontos. Pois ao longo desta formação a estagiária teve a total noção da sua evolução nestas duas vertentes, principalmente no lado profissional.

Na vertente profissional, houve evolução enquanto docente, quer seja pelas opiniões e sugestões dadas pelos orientadores, quer seja por aquilo que os alunos impulsionaram a procurar e investigar enquanto docente, ou até mesmo por meras trocas de ideias com colegas do conservatório.

Na vertente pessoal, que está também intimamente ligada à vertente profissional, percebeu-se de que houve uma melhoria e tentativa de cumprir ao máximo com os deveres ao longo do estágio. O trabalho de docente emprega uma forte componente social, pois, quer seja pela ligação aos alunos e aos seus encarregados de educação, quer seja pela ligação que existe com a comunidade local (com a participação em concertos e outras atividades), isto contribuiu não só para o desenvolvimento profissional, como também para o desenvolvimento pessoal do docente.

Evidentemente que esta experiência também contribuiu para que se desenvolva uma autoavaliação e autocritica para haver um parecer dos defeitos e das falhas, pois a evolução do docente é algo contínuo e constante ao longo do seu percurso profissional.

PARTE II – PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

CAPÍTULO I – Enquadramento Teórico

1.1. Análise dos Concertos de O. Rieding, op.: 34, 35 e 36.

“O estudo da análise dos concertos para estudante do século XIX, claramente lança luz sobre a importância real do virtuosismo nestas obras ...”
(Lachat-Sarrete, s.d, p. 86 Tradução do inglês).

Segundo as fontes bibliográficas existem dois tipos de obras com denominação de Concertino. Algumas destas obras foram escritas especialmente para os alunos e apareceram pela primeira vez no século XVIII. Pois naquela época, os alunos apresentavam-se com repertório de obras teatrais cujo objetivo era didático. Estas obras pertencem ao gênero do chamado “teatro educacional”, que era representada por uma criança ou adolescente (Lachat-Sarrete, s.d *apud* Soulatges, 2009). Entretanto, há também obras que não foram escritas com propósitos didáticos, mas são assim considerados hoje, pois já não fazem parte dos programas de salas de concerto. O estilo de algumas dessas composições pode ser compreendido como académico. Estas obras também poderiam nos ajudar a compreender os padrões relevantes para o concerto escrito durante o século XIX. Exemplos destes incluem os concertos do Viotti e Bériot, que apresentam obras de nível técnico muito elevado, mas que hoje em dia são considerados como concertos estudantis.

Ao esclarecer um pouco sobre a forma destes concertos, Priscille Lachat-Sarrete (s.d) explica no seu artigo que no início do século XVIII, o concerto geralmente tinha três movimentos, que correspondiam ao formato: rápido - lento - rápido. Também existiam outros projetos de obras nas quais os concertos eram compostos por dois andamentos, como também, concertos com apenas um andamento. No entanto, estes foram pouco utilizados por questão do seu pequeno formato pois os concertos com movimento único não foram considerados como inovação para um aluno, mas sim uma simplificação do trabalho para iniciantes ou amadores. Enquanto isso, a maioria dos concertos estudantis do século XIX seguiram o modelo padrão de três andamentos. Já as obras que carregam o título “Concertino” ou “Concertinetto” são provenientes do significado "concerto em miniatura", porém que muitas vezes é confundido e referido às peças antigas contendo esse título. Essas obras são consideradas didáticas não só porque são dirigidas aos

instrumentistas limitados, mas também porque ensinam a base para estudo e execução de um concerto. Desta maneira, quem for estudar estas obras, poderá abordar o concerto tecnicamente exigente, mas com uma escrita muito mais acessível do que um concerto de performance de alto nível.

Quanto aos concertos e concertinos de Oskar Rieding, estes foram compostos com objetivo didático bastante específico. Pois durante a análise percebe-se que o compositor adapta as suas obras pensando no nível técnico e musical a ser desenvolvido pelas crianças ou jovens para quem os compôs.

Num dos seus trabalhos A. Yuriev e M. Berlyantchik (1973) ressaltam a importância de trabalhar a parte auditiva e técnica dos alunos e para tal efeito o material utilizado pelo professor tem que ser melodicamente rico, fácil de memorizar, mas que também ofereça dificuldades técnicas básicas a serem desenvolvidas. Assim, ao analisar os concertos do Rieding, nota-se que todas as obras dele abrangem estes e mais pré-requisitos. Pois além de serem melodicamente bonitos e de fácil memorização, também são ricos ritmicamente e computam passagens que exploram o trabalho técnico dos alunos.

As obras selecionadas para a análise técnico-musical, foram os Concertos op. 34, 35 e 36 pois acerca destes encontra-se mais informação disponível relativamente a bibliografia existente. Como também, são citados por parte dos professores entrevistados para complemento deste trabalho, assim como são referenciados no programa de violino em alguns dos conservatórios do país.¹

A análise efetuada se baseia na experiência adquirida por autora desta pesquisa durante o seu percurso enquanto estudante do violino, e posteriormente, como professora deste mesmo instrumento. Cada uma das obras analisadas foram previamente estudadas, praticadas e executadas pela autora, para a melhor compreensão das particularidades musicais, das questões técnicas da execução do violino e do desenvolvimento do aluno deste instrumento. Este estudo pormenorizado possibilita ter uma reflexão sobre três fatores importantes no percurso de um músico enquanto: aluno, executante e professor.

“Nas planificações de trabalho dos professores, deve ser incluído o estudo pormenorizado da literatura pedagógica que este utiliza ...” (Yuriev, A; Berlyantchik, M. 1973, p.25. Tradução do russo.)

¹ Consultar Anexo IV.

Durante a pesquisa, para melhor fundamentação teórica e análise das obras pretendidas, foram consultados alguns livros e artigos relacionados com história, estudo e ensino da técnica do violino. Alguns deles são os seguintes:

- *Violin Playing As I Teach It*, de Leopold Auer;
- *A New Approach to Violin Playing*, de Kató Havas;
- *Interpretación y Enseñanza del Violín*, de Ivan Galamian;
- *The Art of Practising the Violin*, de Robert Gerle;
- *The Cambridge Companion to the Concerto*, de Larry R. Todd.
- *The Setting-Up and the Role of a Couple “Corpus / Counter Corpus”: the Example of the Nineteenth Century Student Concertos.*, de Priscille Lachat-Sarrete.

É importante salientar que há pouco acervo bibliográfico acerca da vida e das obras do compositor, há apenas alguns artigos e referências de análise de obras. Portanto as obras acima relacionadas serviram como apoio básico para a análise referida. Como ressalta Priscille Lachat-Sarrete no seu artigo onde estuda e analisa forma teórica e técnica dos concertos estudantis, dentro dos quais também o de Oskar Rieding:

“Os trabalhos aqui estudados raramente são considerados obras-primas. Pois foram escritos por conhecidos instrumentistas, professores dos recém-criados Conservatórios europeus, cujos talentos como compositores não foram devidamente reconhecidos. Eles não aparecem no repertório de concertos de Lindeman e a maioria deles não constam no Dicionário de Música do Grove.” (Lachat-Sarrete, s.d, p. 63. Tradução do inglês.)

Desta forma a análise será baseada na literatura didática existente dos renomados violinistas e pedagogos que dedicaram as suas obras para maior auxílio e compreensão do ensino do violino também como para a melhor entendimento ao nível do funcionamento e versatilidade deste instrumento.

1.2. Análise Técnico-Musical do Concerto em Mi menor op. 34.

Este concerto está escrito em primeira posição e destaca-se pela condução das frases, mudanças rítmicas, mudanças de cordas e mudanças de tonalidade durante todo o seu percurso. É um concerto muito rico em ferramentas técnicas que contribuem para o desenvolvimento e a evolução de um aluno no seu percurso violinístico. Possibilita trabalhar alguns dos aspectos tais como: fraseado; economia, articulação e distribuição do arco; ritmo e também a colocação dos padrões dos dedos da mão esquerda.

Inicialmente encontra-se na tonalidade Mi menor que lhe compete um caráter sério e sonoro, mas que logo em seguida sofre uma leve modulação para a tonalidade Ré maior, tornando-o mais subtil e alegre. Estas mudanças de tonalidade voltam a acontecer durante o seu trajeto o que faz com que o ouvido de quem estuda este concerto pela primeira vez esteja muito atento e curioso com as nuances melódicas.

Contudo, estas mudanças de tonalidade alertam para a atenção que se deve ter com as mudanças da colocação dos padrões dos dedos da mão esquerda, pois a posição do segundo dedo sofre variação de posição a depender da tonalidade em que se encontra. Esta condição nem sempre se consegue obter logo na primeira tentativa de execução pois os alunos de violino na sua fase inicial de estudos colocam os dedos na posição base, na qual o segundo dedo está sempre junto ao terceiro dedo.

Na Figura 1 estão ilustrados os padrões dos dedos da mão esquerda onde são exemplificados alguns dos padrões. Na figura a seguir, o padrão base que é o mais usual na colocação da mão esquerda está exemplificado na cor vermelha. Entretanto, a tonalidade na qual o compositor escreve o concerto (Mi menor), exige um outro padrão de dedos no qual o segundo dedo fica baixo e ao lado do primeiro dedo. Este padrão de dedos está exemplificado em cor roxa. (Ver figura a seguir)

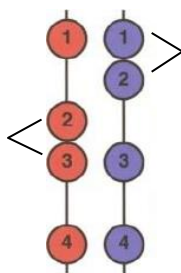


Figura 1: Padrões dos dedos: extensão para trás do 2º dedo (Fonte: in Barber, 2008: s/p)

(*Observação: o sinal \wedge significa dedos juntos.)

Segundo o levantamento bibliográfico, consta que os estudos de padrões de dedos foram aprofundados já no sec. XX, após o compositor Oskar Rieding ter escrito os seus concertos. Alguns dos principais representantes - violinistas e pedagogos que implementaram e aprofundaram os padrões dos dedos nos seus métodos e livros para melhor aprendizagem do violino foram: Robert Gerle no seu livro “The art of practicing violin”; Simon Fisher no método “*Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the violin.*”; Tom Gilland no livro “*Finger positions for the violin*”; Maia Bang no livro “*Maia Bang Violin Method*” e Barbara Barber no seu “*Fingerboard Geography for Violin*” entre outros. Estes livros e métodos de estudo para violino, são uma contribuição valiosa para todos os violinistas que queiram melhorar e aprofundar o estudo do funcionamento da técnica da mão esquerda como também desenvolver o conhecimento do posicionamento e colocação dos dedos da mesma.

No entanto, ao analisar o concerto em *Sí* menor de Oskar Rieding, logo na primeira frase deste concerto entende-se que a posição correta dos dedos da mão esquerda é essencial para afinação e as nuances melódicas deste concerto, tanto quanto a utilização correta do arco é fundamental para a condução sonora e fraseado. Pois uma melodia que tem de ser sustentada até o fim da frase exige uma economia na condução do arco e distribuição das notas ligadas bastante cautelosa, como também é preciso ter atenção com a mudança de corda (Figura 2). Estes compassos carecem de muita atenção tanto no trabalho da mão direita com o arco, como também uma agilidade dos dedos da mão esquerda. Assim obtém-se uma dinâmica do trabalho de ambas as mãos para conseguir um resultado de fraseado e qualidade sonora.

Segundo Galamian (1998, p. 87) a produção sonora depende principalmente da velocidade do arco, da pressão exercida e ponto de ataque. Ao longo deste concerto, consegue-se notar que o compositor quis explorar estes conceitos de forma acessível ao nível técnico de um aluno. Nos compassos entre o 9 e o 16 (Figura 2), há demonstração de que o compositor requer trabalhar a distribuição do arco que tem de ser utilizando por inteiro, mas com a velocidade diferenciada de acordo com a quantidade de notas distribuídas em cada arco.



Figura 2 – Início do 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compassos de 9 ao 16)

De seguida (Figura 3), assomam compassos com notas acentuadas que requerem um ponto de ataque, trabalho de condução rápida do arco com velocidade controlada e exercício de pressão não exagerada logo ao início das notas para que assim o executante consiga efetuar assentos nas notas. Esta passagem é uma boa ocasião de introdução do estudo dos golpes de arco como *Portato*, *Détaché porté* e *Martlé simple*. Estes três golpes de arco provenientes do simples *Détaché* que resume se em condução continua do arco ao longo do seu comprimento total, num tempo sempre igual e com a condição de se obter sempre um som uniforme (Auer, 1980). Estes golpes de arco similares entre si que, são caracterizados por uma ligeira intensificação do som logo ao princípio do arco e de seguida de enfraquecimento gradual do mesmo (Galamian, 1998). No caso do golpe *Martlé simple* este é caracterizado mais por uma acentuação enérgica e rápida condução do arco na sua totalidade do que propriamente por intensificação do som. As introduções destes golpes de arco nas classes de ensino básico do violino são importantes para o desenvolvimento dos movimentos do braço direito e da conceção de como o arco pode ser utilizado. Pois estes golpes de arco, principalmente o *Detaché*, são a base da técnica do arco (Auer, 1980).



Figura 3 – 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 17 ao 19)

Outra particularidade presente neste concerto, muito típico a todos os concertos de Oskar Rieding, é a mudança do ritmo. Neste caso, a mudança rítmica é acompanhada de mudança de tonalidade que a torna muito mais marcante (Figura 4). É uma transição de uma parte em tonalidade menor para outra parte em tonalidade maior. A passagem em

tonalidade menor que consiste em abastança de notas ligadas e que exige uma agilidade e velocidade dos dedos da mão esquerda para conseguir tocar todas as notas dentro das ligaduras propostas pelo compositor. Esta passagem prepara auditivamente o executante para uma mudança de tonalidade através da modulação destacada pela sensível Do#. Este trecho é mais um exemplo da utilização dos padrões de dedos já mencionados anteriormente, onde o segundo dedo muda de posição de acordo com a instância do compositor. Segue-se assim a mudança de tonalidade para outra parte em tonalidade maior com golpes de arcos separados e ritmo marcado por tercinas.



Figura 4 – 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 30 ao 36)

Este ritmo requer segurança e domínio da mão direita com distribuição precisa dos movimentos do arco, utilizando pouco arco de forma concentrada para que a produção sonora esteja clara. Caso contrário, perde-se a marcação rítmica e a articulação sonora. Também, não se pode esquecer dos dedos da mão esquerda, que por sua vez tem de acompanhar os movimentos do arco durante as tercinas de forma articulada e sem atrasos. Portanto o trecho da Figura 4 serve muito bem para trabalhar a junção das duas mãos, sincronizando os movimentos precisos do arco com o posicionamento dos dedos da mão esquerda sem desfasagem do som. Este tipo de passagem é aconselhável estudar a parte num tempo mais devagar, para que o executante consiga ordenar e posicionar bem os dedos da mão esquerda sincronizando com o movimento da mão direita. Desta forma a trabalhar o golpe *Détaché* de modo articulado.

De seguida, no final do primeiro andamento aparecem exemplos de utilização de “arco dobrado”, muito comum quando se quer afirmar as notas (Figura 5). Consiste em repetir o movimento do arco de modo enérgico, utilizando pouco arco e de preferência na região do meio do arco.



Figura 5 - 1º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 93)

O trabalho constitui em concentrar o movimento do antebraço e pulso da mão direita de forma que não haja afrouxamento do pulso. Este movimento serve de preparação para o golpe chamado *Tremolo*, que consiste em repetição contínua do arco até o fim da duração da nota, usando pouca quantidade do arco na região da ponta, concentrando o movimento no pulso da mão direita (Auer, 1980). Este golpe poderá ser aperfeiçoado na corda solta e escala ou também em estudos como por exemplo estudo nº 61 de A. Komarovsky (Figura 6). Esta forma de aplicação do “arco dobrado” é muito utilizada em finais de frase, principalmente nos finais de concertos estudantis semelhantes e ou mais avançados do que os de Rieding, como por exemplo os de Fr. Seitz e C. Bériot. Desta forma pode se considerar que Oskar Rieding escrevia os concertos de modo a pensar nas dificuldades futuras dos alunos, para que sejam preparados a executar obras mais complexas durante a sua formação violinística.



Figura 6 – Trecho do estudo de A. Komarovsky (compasso 1 ao 4)

Já a segunda parte do concerto op. 34 (Figura 7) é marcada por mudanças de andamentos que começa num tempo lento com compasso 4 por 8 e em seguida segue no andamento *Allegro moderato* com o compasso 2 por 4. No andamento *Lento* onde o violinista toca as notas devagar, com dinâmica em piano com *crescendo*, utilizando o arco na sua totalidade em *Détaché*, mas, entretanto, de forma articulada. O *crescendo* prolonga se até uma concheia acentuada, que requer um movimento enérgico e mais rápido do arco logo no princípio da colcheia, para que esta nota seja mais curta na sua duração. No entanto, a nota logo a seguir (semínima com ponto) requer uma economia do arco para a compensação do tempo transferido a ela. Logo, este trecho requer que o aluno consiga ter uma gestão muito cautelosa de utilização do arco de modo a aproveitar os golpes básicos do arco já conhecidos (Figura 7).



Figura 7 - 2º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compassos de 1 ao 3)

Já o próximo trecho apresenta uma mudança de andamento do *Lento* para *Allegro moderato* com o compasso 2 por 4, onde é preciso executar muitas notas com arcos ligados e separados de maneira bastante articulada (Figura 8). Neste excerto o compositor pretende que o aprendiz faça utilização ao máximo das ferramentas técnicas já aprendidas. Nesta passagem o violinista terá que demonstrar o domínio que tem sobre a utilização do arco e agilidade dos dedos da mão esquerda. O compositor sugere a acentuação nos arcos logo no princípio e para tal o violinista tem de calcular a velocidade e a pressão exercida no mesmo, utilizando mais arco nas notas ligadas e pouco arco nas notas desligadas, neste caso nas semicolcheias. O que se pode perceber é que este trecho exige agilidade motora de ambas as mãos, que consequentemente sugere ter concentração para obtenção de resposta de execução rápida da mão esquerda. Neste trecho predomina o padrão de dedos no qual o segundo dedo esta baixo e fica ao pé do primeiro dedo. Sendo assim, para o melhor acerto da afinação das notas é preferível que o aluno pratique este trecho devagar com pouco arco e desligado. Desta forma, o aluno consegue prestar mais atenção na colocação dos dedos e como próximo passo já conseguirá tocar esta passagem no tempo mais rápido, com os arcos certos e com a afinação acertada.

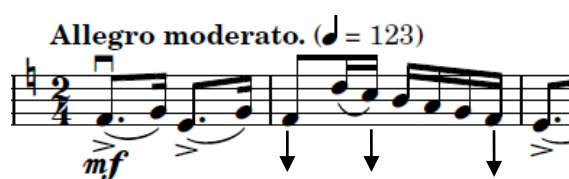


Figura 8 - 2º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compassos de 17 ao 19)

Um bom exemplo de combinação de dedos em cordas vizinhas, também como a constante troca de cordas no arco, está demonstrada na Figura 9. Este trecho demanda a preparação por parte do executante em antecipar o posicionamento dos dedos preparando o movimento e a colocação exata de cada um deles. Mas o que merece a maior atenção é a condição dos dedos que estão por se repetir. Por exemplo, logo no compasso 35 a primeira nota (Dó #) tocada por segundo dedo esta se repetir o que requer com que o

segundo dedo que se encontra na corda Lá mantenha a sua posição em relação à esta corda mesmo após de sair dela. Em alguns casos é aconselhado manter o dedo na corda para assim habituar a sua posição na mesma como também trabalhar a economia dos movimentos da mão e dos dedos (Kamillarov, 1961). Logo em seguida o mesmo acontece também com o primeiro dedo (Sí) na mesma corda. (Ver destaque na figura a seguir)



Figura 9 - 3º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 35 ao 36)

Desta forma o executante trabalha a memória do movimento dos dedos, pois ao sair com o dedo da corda tem de levar em conta que o mesmo terá de voltar para a mesma para a exata posição na qual esteve antes. Este tipo de dedilhação possibilita a preparação para o estudo das cordas duplas nas quais alguns dos dedos mantem a posição enquanto os outros movem se em cordas vizinhas (Havas, 1961). Este género de estudo também inclui o trabalho de acompanhamento dos movimentos da mão direita, onde envolve trabalho de distribuição e cruzamento do arco em duas cordas ou mais. A junção destas ferramentas de estudo são muito utilizadas em várias obras de muitos compositores, um dos exemplos mais conhecidos são os estudos do R. Kreutzer como: nº 13 – trabalho de cruzamento de cordas e distribuição dos arcos e troca de cordas; nº 32, 38 e 39 – movimento dos dedos nas cordas duplas. (Ver Anexo II)

Entretanto, encerra se a análise deste concerto com um trecho que aparece no fim do mesmo que chama a atenção em especial (Figura 10). Neste lugar o compositor requer um princípio de um golpe - *Arpejado*, entretanto apresenta o aqui de forma mais simplificada. Segundo Auer (1980, p. 29), o golpe - *Arpejado* tem como princípio o golpe *Ricochet – saltato*, que consiste em queda controlada do arco na corda que produz saltos ao ricochetejar da mesma. Estes saltos são controlados pela mão direita segurando o arco de forma ligeira. No caso do golpe - *Arpejado*, o arco para além dos movimentos anteriores tem que saltar em três ou quatro cordas, uma de cada vez, controlando o movimento de modo a não repetir a corda em que acabou de sair. Entretanto, para facilitar o trabalho deste movimento do arco, pode se tocar ligado com o arco todo para cima e

para baixo em todas as quatro cordas (Auer, 1980). Assim, o arco passa de uma corda para outra de modo uniforme, da corda mais grave para a corda mais aguda e vice-versa.



Figura 10 - 3º andamento do Concerto op. 34 de O. Rieding (compasso 62 ao 64)

Seguindo esta linha de pensamento, o golpe da troca de cordas no trecho demonstrado na Figura 10, para um aluno de violino em estado de desenvolvimento dos seus conhecimentos e capacidades técnicas é mais fácil para conceber e executar. Porém, ao mesmo tempo, prepara o para conseguir ter autonomia dos movimentos subsequentes a um golpe mais complexo como - *Arpejado*, muito utilizado em obras mais desenvolvidas como por exemplo no famoso concerto em Mí menor op. 64 do F. Mendelssohn - Cadência do 1º andamento. (Ver Anexo II)

1.3. Análise Técnico-Musical do Concerto em Sí menor op. 35.

O concerto em Sí menor de O. Rieding pode se observar que é o mais famoso e mais tocado pelos violinistas juniores do mundo todo. É raro encontrar algum violinista que não tenha passado pela experiência de executar esta obra. Segundo os relatos de Lachat-Sarrete (s.d, p. 61), devido a este concerto ser tão bem-sucedido e originalmente escrito para violino com acompanhamento de piano (como alias a maioria das composições do Rieding) em 1909, foi orquestrado alguns anos depois. É necessário destacar que, a cerca desta obra encontra se mais bibliografia relacionada para a análise em relação aos outros concertos analisados.

É considerado uma das primeiras obras avançadas com a qual o aluno se familiariza entre o fim do 2º grau ou o princípio do 3º grau do ensino básico de violino. Pois a esta altura o aluno já obteve desenvolvimento técnico musical que lhe possibilita trabalhar este concerto. Entretanto, pelo fato de ser escrito na tonalidade Sí menor, com a qual os alunos geralmente só se deparam neste concerto, esta condição muitas vezes provoca a falta de afinação (Pogojeva, 1966). Portanto, segundo a sugestão de Pogojeva

(1966), o professor tem como tarefa repartir a obra em partes e encontrar meios para conseguir trabalhar esta obra com seu aluno. Estes meios podem ser escala em *Sí menor*, e alguns estudos como por exemplo o estudo nº 43 do A. Komarovsky. (Ver Anexo II)

Logo o início do primeiro andamento deste concerto requer uma boa distribuição e condução do arco sem que o aluno faça acentos ou pausas. Sugere-se a utilização do arco por inteiro a trabalhar tudo ligado para que assim se consiga alcançar uma boa produção sonora logo na primeira parte da primeira frase (Figura 11). Segundo Auer (1980, p. 31), o golpe do arco *Legatto* determina por distribuição de duas ou mais notas numa arcada. E que neste caso pode-se trabalhar até nas cordas solas com a ajuda do pulso da mão direita, começando em uma corda e no meio do arco de modo ligeiro e sem movimentos bruscos mudar para outra corda vizinha. O executante tem que manter o som límpido com o arco sempre mantido na corda.

Um outro aspeto importantíssimo no estudo desta obra é o *Vibrato* - movimento realizado por dedos da mão esquerda que produzem um som “tremido” (Auer, 1980). A concretização do *vibrato* é através da combinação do contacto do dedo da mão esquerda com a corda. Ao estar a carregar nela, o dedo tem que produzir um movimento de oscilação para frente e para trás sem sair do seu lugar. Assim, ao juntar este movimento com o arco a tocar na corda, produz-se um som vibrado. Para melhor desempenho desta técnica é aconselhado trabalhar em notas longas e pode ser praticada em escalas com todos os dedos, um de cada vez. Ao que se observa na Figura 11, segundo alguns entrevistados para esta tese, é uma frase propícia para a implementação do trabalho desta técnica até porque favorece a sonoridade e ajuda no relaxamento da mão esquerda.

Entretanto, uma atenção especial que se deve dar à afinação logo na segunda nota (*Si natural*) que é tocada com o quarto dedo. A posição do quarto dedo nem sempre é bem conseguida pelo aluno, de modo que afeta a afinação pelo baixo posicionamento do mesmo. Uma possibilidade de treino para a melhoria desta extensão do quarto dedo pode ser exercitado por exemplo no estudo nº 35, op. 84 do Ch. Dancla. (Ver Anexo II)

Já na segunda parte da primeira frase, para além da condução e distribuição do arco o executante tem que prestar atenção também na distribuição rítmica. O trabalho nesta frase assemelha-se com o trabalho feito na análise do concerto anterior, notas ligadas (arco *Legatto*), trabalho rítmico da mão esquerda e condução sonora.



Figura 11 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 5 ao 8)

Na frase a seguir encontra-se uma dificuldade comum para maioria dos alunos de violino (Figura 12), que segundo Pogojeva (1966, p. 86), merece um cuidado em especial por parte do professor. Pois para conseguir realizar este trecho, o aluno terá que por o primeiro dedo (nota Lá #) mais alto, sendo o mais próximo do segundo dedo (nota Si natural), enquanto o terceiro dedo (nota Dó #) mais longe do segundo dedo.



Figura 12 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 9)

(*Observação: o sinal ^ significa dedos juntos e ↑ posição do dedo alta.)

Estas posições dos dedos estão demonstradas na ilustração da Figura 13 para a melhor compreensão da posição dos mesmos. Nesta figura a posição base dos dedos da mão esquerda é apresentada na cor vermelha, como também a posição dos dedos proposta para a realização deste trecho apresentada na cor castanha.

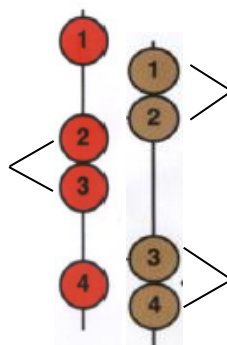


Figura 13 - Padrões dos dedos: extensão do 1º e 3º dedos (Fonte: in Barber, 2008: s/p)

Em seguida, nos compassos demonstrados a seguir (Figura 14), a principal dificuldade são as notas em mínimas que devem ser tocadas com acento tanto com arco do talão ou da ponta. Este golpe de arco que pode ser estudado numa escala como um *Détaché* acentuado – com arcos por inteiro, passando o arco rapidamente do talão até a ponta, acentuando cada nota logo no início de cada arcada com a ajuda do movimento do pulso da mão direita e desacelerando no fim de cada arcada (Auer, 1980; Galamian, 1998). Este movimento da mão direita deve ser controlado de modo que não seja demasiado brusco, enquanto o arco requer uma segurança e fixação de modo que não saia da linha perpendicular às cordas. Para melhorar o trabalho dos acentos, pode-se contar com a colaboração da mão esquerda utilizando assim o vibrato nas notas logo no princípio de cada uma delas. Desta forma a sonoridade do acento é ampliada o que torna este tipo de trecho com mais qualidade sonora.

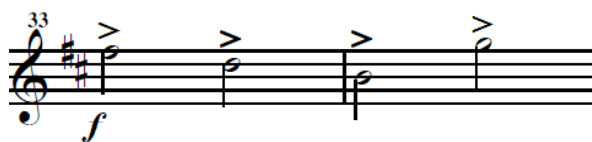


Figura 14 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 33 ao 34)

Já a dificuldade do trecho a seguir (Figura 15), consiste em subida de meio tom das notas. Esta situação pode não ser devidamente reconhecida pelo ouvido do aluno. Portanto, para Pogojeva (1966, p. 87) estes tipos de intervalos, da terceira menor para a terceira maior, devem ser trabalhados a parte através de exercícios específicos de reconhecimento auditivo e sensorial dos dedos da mão esquerda.



Figura 15 - 1º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 44 ao 47)

Na figura a seguir consta um exemplo de um exercício proposto pela Pogojeva para o aperfeiçoamento da execução do trecho demonstrado na figura anterior. Neste exercício é apresentado como poderão ser trabalhadas as terceiras menores e maiores

tanto com os arcos ligados como desligados. A intenção é o treino dos dedos da mão esquerda para as extensões necessárias. Deste modo, assim que o aluno dominar estas dificuldades conseguirá ter melhor êxito na execução do mesmo mais rapidamente.



Figura 16 – Exemplo de exercício (Fonte: Pogojeva, 1966, p. 87)

A seguir, terceiro andamento deste concerto, que permanece mais alegre, expressivo e bastante enérgico que deixa a sua marca na memória de qualquer violinista que já passou pela experiência de executar lo. Pelo facto deste andamento ter muitas nuances melódicas e ritmicamente radiantes com cariz lúdico (pois apesar de muitas vezes mudar de melodia, ritmo e de tempos, mas que sempre volta ao mesmo tema inicial), ajuda na memorização do mesmo.

Logo no quinto compasso deste andamento, aparece a famosa frase pela qual é reconhecido este concerto. Entretanto, apesar de passar a sensação de leveza e alegria, é um trecho que requer bastante agilidade por parte do trabalho dos dedos da mão esquerda como também a rápida ação do movimento do arco com a mão direita. O quinto compasso apresenta três notas ligadas em cada arcada, sendo que as primeiras duas notas são mais curdas do que a terceira (Ver figura 17). Esta condição é muitas vezes confunde os alunos o que induz no erro de tocar três notas iguais como se fosse uma tercina. Portanto a atenção do professor tem que estar focada na percepção rítmica, para que o aluno consiga distinguir e tocar as notas de forma correta. Este trabalho consiste em esclarecimento do tempo das notas como também a explicação da função dos dedos da mão esquerda. Pois a tarefa deles estará ao tocar a primeira nota de cada célula, manter o dedo desta nota (menos na segunda célula pois é corda solta) para que se consiga voltar para a nota inicial sem perder tempo e correr risco de desafinar. Este trabalho pode ser assemelhado a execução de uma apoiatura. Enquanto no sexto compasso acontece uma inversão do ritmo com a combinação de arco invulgar. Este compasso requer uma distribuição do arco

cautelosa de modo que na primeira nota (Si) seja passado rapidamente a maior quantidade de arco possível para que na próxima arcada o movimento seja mais económico e bem distribuído.



Figura 17 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 5 ao 6)

Uma combinação de arcos e notas acentuadas bastante incomum, mas que requer também muita agilidade de ambas as mãos, surge no compasso doze demonstrado na Figura 18. Neste compasso o compositor propõe acentos tanto no início como no fim das arcadas o que implica na condução rápida do arco por parte do executante. Entretanto é importante frisar que o movimento e a condução do arco têm que serem controlados da mesma maneira que no golpe de arco – *Martlé*, que seria pelo punho da mão direita que não pode estar relaxado para poder assim morder acentuando a corda tanto no talão do arco como na ponta dele (Galamian, 1998). Desta forma passando o seu peso nos acentos com maior segurança ao movimento do arco.



Figura 18 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 12)

Os compassos demonstrados na Figura 19 representam a passagem com combinação de notas ligadas e separadas tocadas de forma bastante rápida. Nesta parte a utilização do arco deve ser da maneira bem distribuída, utilizando diferentes quantidades do arco em *Détaché* na corda. Recomenda-se trabalhar a distribuição dos arcos devagar em cordas soltas, para que o executante tenha a melhor assimilação dos movimentos dos arcos e posteriormente adicionar o trabalho da mão esquerda.



Figura 19 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 19 ao 20)

Para trabalhar o trecho da Figura 20, o professor poderá se servir de material de auxílio para o desenvolvimento técnico encontrado em estudos e exercícios que proporcionam este tipo de desenvolvimento paralelo. Segundo Shalman (1984, p. 150), este tipo de metodologia de trabalho já era conhecido e utilizado anteriormente pelos pedagogos muito renomados como L. Auer e A. Yampolsky. Pois, para Shalman, durante a sua formação, um aluno de violino deve ver/treinar a maior quantidade de obras ou trechos de obras que lhe proporcionem desenvolvimento técnico musical e que lhes possibilite obter bagagem técnica necessária para conseguir resolver determinados obstáculos de execução. Neste caso, para a prática do trecho seguinte poderiam ser utilizados estudos expressivos para trabalho em *Legatto*, como também aqueles que possam desenvolver a agilidade dos dedos da mão esquerda.

Entretanto, o seguinte trecho demonstra coordenação própria da mão esquerda com a posição dos dedos não recolhidos em cima das cordas. Esta condição, devido a tensão dos dedos da mão esquerda, muitas vezes atrapalha a coordenação e o funcionamento de ambas as mãos principalmente nas passagens de escalas (Ver compasso 37 da Figura 20). Estes tipos de questões devem ser resolvidos em tempos lentos, temporariamente substituindo o *Détaché* por quatro e oito notas ligadas por arco. Desta maneira, facilita-se o funcionamento da mão direita e organiza-se o funcionamento rítmico dos dedos da mão esquerda. Caso a mão direita não obedeça os movimentos de coordenação, isto pode ser resolvido ao tocar cordas soltas, passando o arco na corda solta sem a ação da mão esquerda, com a duração do tempo que levaria ao tocar as notas. E se durante a execução em *Legatto* houver falhas rítmicas, isso poderá ser resolvido invertendo a situação ao tocar as notas separadas em *Détaché* para assim disciplinar o movimento dos dedos da mão esquerda. Ao trabalhar desta maneira, segundo o Shalman (1984, p. 150), em ambos os casos, a atenção do aluno acaba por se concentrar nos movimentos que normalmente fogem do controle consciente deles.



Figura 20 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 25 ao 42)

Um dos exemplos de mudança do ritmo que gera no aluno impressão de aceleração do tempo (que consta no meio do trecho da figura anterior) esta apresentado na Figura 21. Esta parte inicia se de modo tranquilo, com distribuição dos arcos em *Détaché* “na corda” (arcos inteiros e meios) que logo passa a ser enérgico e rápido. Nesta parte é aconselhado o uso de pouco arco, com a mão direita a exercer uma ligeira pressão no arco ao tocar as notas para que o som seja produzido de modo mais concentrado. Este tipo de arcada terá de insistir principalmente na parte das semicolcheias, para que estas estejam bem articuladas e não frouxas. Este tipo de passagem poderá ser treinado em simples escalas, de maneira a seguir o exemplo do compositor.



Figura 21 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 36 ao 37)

Para finalizar a análise deste concerto, está em destaque a utilização dos golpes de arco *Détaché* longo ou curto e do *Legatto* que continuam a ser empregues em várias partes desta obra, assim auxiliando o contraste entre os trechos mais calmos e expressivos. (Ver Figura 22)

Figura 22 - 3º andamento do Concerto op. 35 de O. Rieding (compasso 57 ao 92)

Contudo, há sempre insistência em agitação e explosão de energia que marca este andamento do concerto desde o princípio até o fim do mesmo. Este trabalho dedicado ao

uso de todas as dificuldades analisadas até então em ambas as mãos, pode se constatar em todo o andamento como principalmente na última página do mesmo. Também deve ser destacada a necessidade da presença da expressividade na execução com a ajuda da utilização das dinâmicas.

Pelo facto desta parte ser muito rica tanto ritmicamente como melodicamente, pode se constatar que é um bom lugar para trabalhar a leitura do aluno principalmente na parte onde as notas são mais rápidas. Como também o trabalhar o *Vibrato* nas partes expressivas.

Sendo muito versátil, este trecho pode ser trabalhado num tempo muito mais devagar e subdividido por partes (Parte do *Meno mosso* – Parte do *Tempo I* – Parte das semicolcheias). Neste trabalho, deve se prestar mais atenção na hora de estudar as semicolcheias, pois em geral os alunos não conseguem articular bem os movimentos das duas mãos, principalmente a mão esquerda. Sendo assim, este trecho deve ser trabalhado devagar, com arcos separados utilizando pouco arco, mas concentrado. Portanto ao praticar desta forma, as notas ficam melhor afinadas, pois ao tocar devagar consegue se ouvir melhor as notas e corrigir a afinação (Gerle, 1990). Como também, consegue se melhor articulação das notas visto que o trabalho de colocação dos dedos da mão esquerda sincroniza melhor com o movimento do arco. Assim, o som não sofre interferências e desafinação, atrasos ou paragens por questão de má funcionalidade das mãos.

“Inicialmente pratique bem devagar. Oiça intensamente e tente chegar o mais perto possível da entonação perfeita. Pode parecer que no início a entonação está a piorar, quando na realidade é o menor desvio do ‘verdadeiro’ tom.” (Gerle, 1990, p. 51)

1.4. Análise Técnico-Musical do Concerto em Ré maior op. 36.

A última análise de obra será do concerto em Ré maior. Esta obra de Oskar Rieding escrita em primeira posição, distingue se pelo largo e decisivo início de cariz heroica do solista junto ao acompanhamento. Sem compassos prévios de espera o que torna esta entrada muito mais exposta comparativamente aos outros concertos já analisados. Nesta primeira frase do concerto, o compositor explora a sonoridade em frases longas (ver Figura 23) ao solicitar ao solista uma presença sem hesitação, que terá de se

exibir decisivo e galante. O uso do arco nesta frase é crucial, pois terá de utilizar arcos largos e bem apoiados na corda para assim prover a dinâmica mais forte. Enquanto isso, a mão esquerda terá que trabalhar com a antecipação dos dedos para que possa assim agilizar o posicionamento dos mesmos sem atraso em cordas diferentes.

Esta frase é propícia ao estudo de vibrato em notas longas, caso o professor assim o preferir.



Figura 23 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding (compasso 1 ao 8)

Na figura que se segue (Figura 24), apresenta se uma parte em qual o trabalho de condução e velocidade do arco tem um peso essencial. Entretanto a tarefa consiste em passar o arco de uma ponta para outra em velocidades diferenciadas de acordo com a quantidade de tempo e notas existentes em cada arco. Para isso acontecer, é implicado o trabalho da mão esquerda que tem como tarefa acompanhar o movimento dos arcos com a rápida ação dos dedos. Caso haja acompanhamento desfasado, esta situação pode se resolver de maneira já descrita anteriormente que é estudar com arcos separados devagar e após juntar as notas ligadas no mesmo arco aumentando o tempo progressivamente (Shalman, 1984; Gerle, 1990).

Entretanto a partir do segundo compasso da Figura 24 (ver compasso 20), apresenta se um movimento de deslocamento do tempo forte para o fim da arcada. Esta condição muitas vezes confunde os alunos que os induz em separar as notas do tempo forte. Ou seja, ligam apenas duas notas em vez de três (ver compasso em destaque). Para corrigir este dilema, o aluno terá que trabalhar este compasso devagar com as notas todas desligadas para perceber melhor o ritmo e o movimento com a combinação dos dedos da mão esquerda, acentuando ligeiramente a primeira nota de cada tempo. Após isso, o aluno volta a tocar da maneira que esta escrita, devagar, fazendo apoio nos tempos fortes principalmente naqueles que se encontram no final do arco (Shalman, 1984). Ao passar esta barreira o próximo passo é aumentar o tempo.

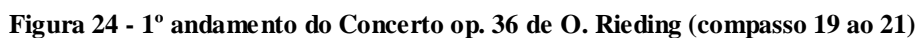


Figura 25 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding (compasso 22 ao 25)

E para finalizar com os compassos da Figura 26, que se destacam primeiramente pelo trabalho de distribuição e condução do arco. A partir do compasso 50 observa-se a necessidade do aluno ter o controle da velocidade e dos movimentos do arco. Logo na primeira nota é necessário que o aluno gaste a máxima quantidade de arco de forma bastante rápida para que na arcada a seguir possam caber três notas. Este trabalho de

condução do arco, poderá ser praticado na corda solta sem a ação da mão esquerda, passando o arco rápido da região do Talão para a região da Ponta e a seguir passar mais devagar da região da Ponta para a região do Meio. Mantendo a atividade do arco entre meio e ponta do arco. (Ver compassos 50 e 51)

De seguida adiciona-se o trabalho dos dedos da mão esquerda. O aluno tem de prestar atenção nas notas repetidas e conjugar o trabalho dos dedos da mão esquerda com o movimento do arco, de modo que este não sofra atrasos por causa do funcionamento da mão esquerda (Shalman, 1984). Segundo Shalman, é aconselhável trabalhar este tipo de passagens no estudo como por exemplo nº 35 do A. Komarovsky. (Ver Anexo II)



Figura 26 - 1º andamento do Concerto op. 36 de O. Rieding (compasso 49 ao 51)

1.5. Considerações Acerca dos Concertos Analisados

Como referido nas análises feitas anteriormente, os concertos op. 34, 35 e 36 de Oskar Rieding permitem desenvolver os diversos aspetos relacionados ao desenvolvimento técnico musical do aluno de violino. Dentre os quais: os golpes de arco, com a respetiva distribuição e organização do mesmo; diferentes passagens que proporcionam desenvolvimento da agilidade de dedos da mão esquerda; trabalho progressivo da expressividade nos tempos cantabile/melódicos com o uso de *vibrato*; trabalho de leitura.

Apesar de serem escritos em primeira posição, estes concertos possibilitam a um violinista em formação adquirir maior conhecimento acerca das possibilidades técnicas da execução em variadas passagens que futuramente possam ser implementadas em obras mais avançadas e nível superior (ex: golpes de arco – *Arpejado* e *Tremolo*).

São obras solísticas, que proporcionam aos alunos de violino, as primeiras experiências de apresentar uma obra como concerto em público. Pois são obras que têm um acompanhamento de piano e inclusive um deles com acompanhamento orquestral,

que oferece um maior desenvolvimento auditivo, harmónico e rítmico do aluno. Podendo por estas razões serem consideradas mais valias para implementação destas obras no estudo do violino.

CAPÍTULO II – Apresentação da Investigação

2.1. Definição do Problema

Esta investigação visa abordar a importância dos concertos e concertinos do compositor Oskar Rieding no ensino do violino e os benefícios que estes trazem para os alunos.

2.2. Objetivo Geral

Tem como principal objetivo verificar se o material pedagógico proposto pelo tema, já existente há tantos anos, será uma ferramenta válida de ensino do violino tendo em conta as necessidades de ensino atuais.

2.3. Objetivos Específicos

- Perceber se estas obras são importantes para o desenvolvimento técnico e musical dos alunos de violino.
- Conhecer os benefícios que este repertório poderá trazer para os alunos de violino.
- Demonstrar a importância técnica e musical que estes concertos contêm, explicando a razão de serem utilizadas como ferramenta de ensino do violino.

2.4. Metodologia

Para aprofundar este processo, aplicaram-se entrevistas estruturadas (Anexo III) acerca dos concertos e concertinos de O. Rieding, a vários professores de ensino de violino, para assim correlacionar as informações subtraídas durante a análise técnico-musical com o parecer destes professores.

Com isto procura-se compreender e analisar se os professores inquiridos consideram os referidos concertos como ferramentas válidas no ensino do violino e

perceber quais os pontos de vista ou os aspetos mais importantes que consideram nestas obras.

Com a realização das análises técnico-musicais, devidamente fundamentadas por autores importantes para o ensino do violino, pretende-se criar um auxiliar que ajude na prática e preparação das referidas obras quer para os professores de violino, quer para os alunos, contribuindo para uma maior eficácia na preparação destas obras.

Para autora deste projeto de investigação, este tema contribui consideravelmente para o seu crescimento enquanto docente de violino podendo considerar este trabalho uma ferramenta de auxílio na prática do ensino no seu quotidiano.

Na presente investigação, a amostra dos participantes é um grupo de 10 professores de violino, que exercem docência em vários conservatórios/escolas de música em Portugal e que foram escolhidos pelo seu grau de experiência pedagógico de violino como também pelo conhecimento do repertório a ser investigado. Nesta escolha houve intenção de entrevistar professores de várias idades, com níveis de experiência diferentes e com realidades de ensino distintas, para assim perceber qual é o contacto e a abertura para a utilização das obras referidas por parte destes professores de violino tanto dentro como em alguns casos fora do país. Pois, algumas das entrevistas foram respondidas por professores que atualmente exercem a função em Portugal, mas que já a exerceram também no estrangeiro (Leste europeu e Brasil). O contacto com os professores foi estabelecido solicitando a colaboração com o projeto de investigação via e-mail como também em papel pessoalmente.

O modo da entrevista é estruturado na qual foram colocadas 10 perguntas, de modo a recolher a maior informação pertinente acerca do tema da investigação.

Infelizmente, até a finalização deste trabalho, das 25 entrevistas colocadas, só foram obtidas 10 respostas.

2.5. Procedimentos

O procedimento consiste em duas etapas, a primeira etapa engloba a análise técnica e musical dos concertos op.: 34, 35 e 36 de Oskar Rieding, já apresentada no capítulo anterior. Nesta análise procura-se compreender a importância das particularidades e especificidades técnicas existentes nestas obras. Portanto foram demonstrados e descritos os aspetos particulares existentes nestes concertos, tal como os

objetivos pedagógicos correspondentes segundo duas perspetivas: uma de aprendizagem do violino e outra de ensinamento deste instrumento.

Na segunda etapa deste procedimento, será apresentada a realização das entrevistas com alguns professores de violino que exercem a atividade de ensino do violino em Portugal. O resultado destas entrevistas é examinado junto com a análise dos concertos feita anteriormente, tentando assim obter respostas as perguntas que inicialmente originaram esta investigação.

O contato com os professores foi estabelecido solicitando a colaboração com o projeto de investigação via e-mail como também em papel e pessoalmente. Das vinte e cinco entrevistas solicitadas, só dez professores responderam. Sendo que, oito professores responderam às entrevistas por e-mail e dois professores entregaram as respostas em papel e pessoalmente.

2.6. Instrumento de Recolha de Dados

Sendo esta investigação essencialmente descritiva, baseia-se numa recolha e análise de dados qualitativa (Coutinho, 2011). A recolha de dados foi realizada através de entrevistas estruturadas direcionadas aos professores de ensino do violino como também, através da análise técnica às obras acima referidas.

A entrevista da qual os professores participaram contém dez questões, das quais seis primeiras são perguntas abertas, uma pergunta de eliminação e as três restantes perguntas são fechadas.

Nesta entrevista há cinco questões direcionadas à prática de ensino do violino que os professores contribuíram em partilhar as suas práticas e vivências de ensino ao longo dos seus percursos enquanto docentes de violino. Procurando assim explicar as razões da utilização ou não dos concertos de Oskar Rieding ao longo do trajeto pedagógico destes professores entrevistados.

CAPÍTULO III – Análise do Estudo

3.1. Caracterização da Amostra

Os professores colaboradores têm faixas etárias entre 28 e 60 anos. Dos professores inquiridos 4 pertencem ao género masculino e 6 ao género feminino. Estes docentes possuem habilitações académicas compreendidas entre Licenciatura em violino e Mestrado em Ensino da Música. Faz-se necessário esclarecer as indicações utilizadas para a identificação dos professores entrevistados que foi da seguinte forma: *Professor 1*, *Professor 2*, *Professor 3* e etc. Enquanto as entidades de ensino onde estes trabalham poderá ser apresentado como por exemplo, entidade “X” ou “Y”.

Os professores que participaram nas entrevistas desenvolvem a sua atividade pedagógica em instituições de ensino diferentes como Conservatórios de Música e Escolas Profissionais de Música. Um dos entrevistados o *Professor 9* não exercia atividade docente em nenhuma instituição de ensino até a data da realização da entrevista. Destaca-se o facto de dois dos entrevistados terem exercido a atividade docente em outros países fora da União Europeia.

Os níveis de ensino com os quais os inquiridos desenvolvem a sua atividade docente são distintos, abrangendo desde o nível de iniciação do violino até articulado secundário. Sendo que os alunos destes professores pertencem a faixas etárias entre 6 e 18 anos.

Quanto aos anos de experiência destes professores, apresentam-se extensões de tempo diferenciadas desde 4 até 31 anos de tempo de experiência pedagógica.

Tal como mencionado anteriormente, todas as entrevistas foram estruturadas sendo realizadas via e-mail como também em papel. Ressaltamos que todos os professores colaboraram voluntariamente com este projeto.

3.2. Apresentação dos Resultados

Nesta parte do trabalho é apresentada a análise das entrevistas feitas aos professores de violino como também as discussões acerca destas entrevistas.

As respostas obtidas à primeira pergunta são diversas devido aos anos de experiência que cada professor tem na área de ensino do violino.

Na segunda questão colocada, todos os professores no momento da entrevista estavam a exercer a atividade profissional sendo docentes dos Conservatórios de Música em Portugal exceto o *Professor 9* que já esteve ligado profissionalmente, mas que no momento da entrevista não pertencia a nenhum Conservatório de Música e sim a uma extensão ligada à Universidade “X”.

Relativamente a terceira e quarta questão, os professores em geral trabalham com alunos com idades maioritariamente entre 6 e 18 anos. Fruto do seu trabalho nos Conservatórios de Música em Portugal, onde os alunos estão inseridos nos níveis preparatórios com idades a partir de 6 aos 9 anos. Seguido do regime de ensino articulado no qual os alunos começam os estudos aos 9 ou 10 anos de idade (correspondente ao 5º ano da escolaridade) e que podem chegar a concluir este tipo de ensino aos 17 ou 18 anos (que corresponde ao 12º ano da escolaridade). Entretanto alguns destes professores dão aulas aos alunos maiores de idade no regime de ensino livre.

Quanto a quinta questão, dois professores responderam que já tiveram experiência de ensino de violino no estrangeiro, dentro deles são:

Professor 2 - exerceu a docência de ensino de violino na Ucrânia;

Professor 9 que já exerceu atividade pedagógica no Brasil.

Para a sexta questão, todos os professores responderam em sintonia positivamente, pois conheciam os Concertos e Concertinos de Oskar Rieding, como também responderam que utilizavam este repertório nos seus métodos de ensino do violino com bastante frequência de acordo com o grau de ensino e a necessidade técnica dos alunos.

Relativamente a questão número sete, nenhum dos professores entrevistados respondeu a esta pergunta, o que representa que todos os professores conheciam o repertório de Oskar Rieding, como também o utilizavam. Desta forma, todos os entrevistados seguiram para a próxima questão da entrevista.

Para a pergunta número oito as respostas dos professores relevam várias questões pelas quais optam em trabalhar com os concertos de Oskar Rieding. Entretanto percebe-se que há convivência entre os aspetos pelos quais os professores tendem a ter preferência em aplicar este repertório. Em sua maioria os professores utilizam estes concertos pelo facto de serem as primeiras obras notáveis para os alunos aprenderem e posteriormente

servem de ponte para a introdução de obras maiores; apresentam riqueza melódica o que ajuda a memorizar a obra mais facilmente sendo assim o processo do estudo tornar-se mais motivador; como também ressalva-se a clareza de serem obras pedagogicamente bem pensadas pois os conteúdos são introduzidos de forma gradual, sendo assim, tecnicamente saudáveis para os alunos.

A seguir alguns exemplos das respostas para a questão oito:

Professor 1 - “Utilizo este material, pois considero que os concertos e concertinos de Rieding são muito ricos melodicamente e encontram-se bem posicionados na evolução da aprendizagem do violino no que toca ao seu grau de dificuldade. A sua aprendizagem constitui um passo importante para a introdução a grandes concertos de violino.”

Professor 2 - “Porque são 1^{as} obras mais complexas que os alunos aprendem. Pois nestas obras pode-se trabalhar bem a técnica de ambas as mãos, tanto da mão esquerda como da mão direita. Como também, trabalhar bem o aspeto do vibrato, por exemplo no 1º andamento do concerto em *Sí menor*, op. 35 que é muito propício para este trabalho. E até poderia ser utilizado com alunos mais avançados para trabalhar o vibrato neste andamento.”

Professor 3 - “A estética, a grande abrangência dos aspetos técnicos e interpretativos do instrumento e a sua progressividade.”

Professor 4 - “São concertos para jovens com conteúdos para o desenvolvimento; quer técnico quer para desenvolver a maturidade musical dos alunos nos primeiros anos de ensino.”

Professor 5 - “Obras de carácter didático e com grande material para ser explorado aspetos técnicos e interpretativos. Obras de fácil memorização e que sempre despertaram bastante interesse estético nos alunos.”

Quanto à pergunta número nove, quase em todas as respostas os professores, na sua maioria, optam em trabalhar principalmente com os concertos: em *Sí menor*, op. 35 e em *Ré Maior*, op. 36. Devido os professores trabalharem maioritariamente com alunos entre 1º e 5º grau, os concertos mencionados apresentam uma estrutura adequada aos níveis técnicos destes alunos.

Professor 1 - caracteriza com bastante precisão a razão pela qual se opta por trabalhar com estes concertos: “Conheço e uso principalmente concerto em *Sí menor* (na 1ª posição), pois o nível de dificuldade é acessível e já tem bastante características de grande concerto (forma, frases longas diversidade de ritmos e articulações).”

Ainda relativamente a questão número nove, os professores distribuem a utilização deste repertório de acordo com a idade dos alunos e o nível da necessidade de aprendizagem técnico-musical de cada um deles, expondo nas seguintes respostas:

Professor 5 - “O Concerto em Si menor para alunos de fim de 2º ciclo e o Concerto em Sol maior para alunos do fim de 3º ciclo.”;

Professor 6 - “Estes concertos estão inseridos num nível de aprendizagem por norma entre a infância e a adolescência (entre o 1º e 5º grau). São um grande complemento ao desenvolvimento das capacidades técnicas (iniciação às mudanças de posição e consolidação da 1ª até à 5ª posição), vibrato, desenvolvimento de controlo do arco e desenvolvimento musical (sentido de frase, questões estilísticas e desenvolvimento da personalidade e carácter musical dos alunos).”

Para finalizar na questão número dez, todos os professores em sintonia responderam a esta questão, considerando que os concertos de Oskar Rieding continuam e continuarão a ser uma ferramenta válida no ensino do violino. Um dos professores até menciona o facto de os concertos não apenas poderem continuar a serem ferramentas válidas como deveriam continuar a ser implementados no ensino do violino de acordo com o grau de aprendizagem de cada aluno:

Professor 1 - “Estes concertos deverão continuar e estar presentes no estudo de violino sendo estudados pelo aluno no momento certo da sua formação de modo que sirvam de motivação e enriquecimento.” Também nesta questão é muito ressaltado a importância técnica destas obras e o que elas representam para a vida profissional dos alunos:

Professor 2 - “Penso que as obras de Rieding são as obras principais para qualquer aluno no início do seu estudo de violino. Pois são obras que proporcionam a base técnica para poder passar para repertório mais complexo. Portanto penso que estas obras sempre serão utilizadas no ensino violinístico.”

Professor 3 na sua resposta, faz uma remota previsão do futuro do ensino musical, no qual realça o facto de que mesmo se o sistema de ensino futuramente tiver mudanças na sua estrutura, defende mesmo assim que os concertos de Oskar Rieding seriam sempre válidos para o ensino do violino.

Professor 3 - “A não ser que toda a estrutura de ensino da música que existe atualmente, sofra uma profunda alteração, e leve à extinção do ensino oficial, acho que dificilmente se tornarão obsoletos ou ultrapassados. Apesar de em novos métodos, como o “Método Suzuki”, os concertos de O. Rieding não serem incluídos, nos círculos ditos

“tradicionais”, como conservatórios, academias, etc... será sempre visto como uma ferramenta válida e que poderá complementar qualquer outro método. O fato de as editoras de partituras continuarem a lançar e vender os concertos de O. Rieding é também uma prova do interesse existente por estes materiais.”

3.3. Discussão dos Resultados

Relativamente as conclusões apuradas através da análise técnico-musical dos concertos e concertinos de Oskar Rieding, é possível verificar que estas obras apresentam uma vasta variedade de aspetos técnicos e musicais. Através desta investigação, é possível apurar que em cada obra analisada existem aspetos importantes a serem trabalhados e desenvolvidos com os alunos. Como por exemplo, golpes do arco: *Legatto*, *Détaché*, *Martlé* e etc., a articulação e distribuição do arco, como também trabalho de padrões dos dedos da mão esquerda.

É evidente que o compositor teve muito cuidado e atenção na elaboração destas obras, pois se percebe o valor do desenvolvimento musical, condução sonora e a parte artística do violino presente nestas obras. O carater melódico destes concertos ajuda o aluno de violino a desenvolver os aspetos decisivos da sua formação musical.

Por estas razões é importante relacionar o parecer dos professores de violino entrevistados com a análise técnico-musical feita aos concertos op.: 34, 35 e 36. Pois a maioria das respostas dos professores, em relação aos concertos de Rieding, encontram-se em concordância com as necessidades pedagógicas para o ensino do violino presentes nestes concertos. Esta concordância, também vem ao encontro de alguns dos autores que ressaltam a importância técnica e musical que estas obras trazem aos estudantes de violino durante a sua formação (Shalman, 1984; Pogojeva, 1966; Lachat-Sarrete, s.d).

Deve-se mencionar que estas obras foram muito bem elaboradas pelo compositor que tinha um vasto conhecimento acerca do instrumento para o qual compôs, indo de encontro às necessidades e desenvolvimento dos mais diversos aspetos técnico-musicais do ensino do violino.

Verifica-se que grande parte do conteúdo técnico-musical das obras analisadas é utilizado no ensino do violino em fases distintas, quer sejam fases mais precoces da performance dos alunos, quer seja para contribuição e preparação de um repertório mais avançado do violino.

Algo de destaque destas obras é o acompanhamento de piano, pois permite ao aluno ter uma base e referência harmônica, além de que, serve como estímulo positivo para o ato performativo do aluno.

Pode se verificar que apesar das disparidades de idade e anos de experiência dos professores entrevistados, como também realidades de ensino vivenciadas, os concertos de Rieding são considerados como ferramentas de ensino válidas para os professores colaboradores desta investigação. Sendo que a utilização destas obras é contextualizada de acordo com a realidade e necessidade pedagógicas de cada um dos professores entrevistados.

É também importante mencionar a utilização dos Concertos e Concertinos de Oskar Rieding no ensino do violino em outros países da Europa e exterior. Destacando a existência da Competição Internacional de Oskar Rieding que acontece anualmente em Celje na Eslovênia, no qual uma das obras de referência é o Concerto em Si menor op. 35.²

² Consultar em <http://riedingcompetition.com/>

CONCLUSÕES, LIMITAÇÕES E RECOMENDAÇÕES

Este trabalho de investigação consistiu principalmente em verificar e comprovar a importância que os Concertos e Concertinos de Oskar Rieding têm no ensino do violino, principalmente os op.: 34, 35 e 36 cuja análise foi apresentada neste trabalho. Esta análise assentou nestes três concertos por serem os mais utilizados e trabalhados pelos professores nas aulas de violino.

Desta forma, através da análise técnico-musical efetuada a estes concertos, foi possível detetar a abrangência dos recursos técnicos - a variedade de golpes de arco e padrões de dedos invulgar; como também os aspetos musicais - a musicalidade, fraseado e condução sonora, existentes nestas obras. Sendo que a finalidade destes concertos sempre se adequa aos níveis de ensino, oferecendo aos alunos repertório adequado para desenvolver as suas habilidades técnicas e musicais, como também oferece uma rica ferramenta de ensino aos professores.

Com a realização das entrevistas aos professores, procurou-se demonstrar um pouco da realidade do ensino do violino em Portugal, incluindo: regime de iniciação, regime livre, regime articulado básico e secundário e regime supletivo. Pretendeu-se assim verificar se, em Portugal, havia conhecimento acerca das obras referidas e se faziam utilização das mesmas. Através das entrevistas, foi possível verificar que, os concertos apresentam ser um utensílio importante no ensino do violino sendo que, os professores entrevistados tinham devido conhecimento dos mesmos e faziam uso destes durante as aulas com seus alunos. As opiniões dos professores acerca dos concertos e concertinos de Rieding apresentam se bastante pertinentes, pois apesar de cada um dos professores ter conhecimentos pedagógicos distintos, a opinião sobre este repertório converge para o mesmo sentido que é, a importância dos Concertos e Concertinos de Oskar Rieding no ensino do violino, sendo que estes são e poderão continuar a ser ferramentas válidas para o ensino do violino tanto em Portugal, como em outros países.

Uma das limitações na formulação deste trabalho foi a falta de material bibliográfico acerca do compositor como também acerca das obras do mesmo, apesar de ser repertório conhecido e utilizado a nível mundial no ensino de violino.

Outra das limitações esteve relacionada com as entrevistas por questões de ordem logística. As entrevistas foram efetuadas de modo estruturado e não presencialmente, o que limita na recolha de informação ou obter informação mais detalhada acerca do tema.

É importante mencionar que, devido a escassez de material bibliográfico relacionado com as obras de Oskar Rieding, este trabalho poderá servir como contribuição para apoio pedagógico referenciado com o tema deste projeto de investigação.

Uma recomendação para um estudo futuro seria uma abordagem das obras mencionadas segundo o ponto de vista dos alunos de violino. Tendo em vista as opiniões e as expectativas dos alunos na hora de estudar estas obras, expondo os aspetos positivos e negativos deste processo.

Bibliografia

- Auer, L. (1980) *Violin Playing as I Teach It*. New York: Dover Publications.
- Bang, M. (1919) *Maia Bang Violin Method, Part 1 by Leopold Auer*. New York: Carl Fischer.
- Barber, B. (2008) *Fingerboard Geography for Violin, Volume 1*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Company.
- Coutinho, C. (2011) *Metodologia de investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Almedina.
- Fischer, S. (1997) *Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the violin*. New York: Edition Peters.
- Flesch, C. (1939) *The Art of Violin Playing*. New York: Carl Fisher.
- Galamian, I. (1998) *Interpretación y Enseñanza del Violín*. Madrid, Spain: Ediciones Pirámide, S.A.
- Gerle, R. (1990) *The Art of Practising the Violin: With Useful Hints for All String Players*. London: Stainer & Bell.
- Gilland, T. (2001) *Finger positions for the violin*. EUA: Mel Bay Publications.
- Havas, K. (1961) *A new approach to violin playing*. London: Bosworth & Co.
- Kamillarov, E. (1961) *Sobre a técnica da mão esquerda do violinista*. Leningrado. (Tradução do russo)

Kotler, P. (1988) *Marketing Management: Analysis, Planning, Implementation and Control*, Prentice - Hall, New Jersey.

Lindeman, S. D. (2006) *The Concerto: A Research and Information Guide*. New York.

Lachat-Sarrete, P (s.d) The Setting-Up and the Role of a Couple “Corpus / Counter Corpus”: the Example of the Nineteenth Century Student Concertos. Musicological Explorations. *Jornal Uvic*. Disponível em: <https://journals.uvic.ca/index.php/me/article/download/12442/3777>

Pogojeva. T. (1966) *Questões da metodologia de ensino do violino*. Moscovo. (Tradução do russo)

Todd, R. L. (2005) *The Cambridge Companion to the Concerto*. Ed. Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press.

Salman, S. (1984) *Eu vou ser violinista*. Leningrado. (Tradução do russo)

Stowell, R. (2008) *The Cambridge Companion to the Violin*. Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press.

Yuriev, A. e Berlyantchik, M. (1973) *Questões da pedagogia musical para instrumentos de cordas*. Compilação de artigos. Novosibirsk. (Tradução do russo)

Yampolsky. A. (1959) *Metodologia do ensino com os alunos*. Instituto Gnesina. (Tradução do russo)

Web:

Competição de Oskar Rieding (2017) *Homepage*. Consultado em 20 de novembro de 2017 em: <http://riedingcompetition.com/>

<https://imslp.org/> Acedido entre maio e outubro de 2018.

www.conservatoriodebraga.pt/ Acedido em setembro de 2018.

www.amac.pt Acedido em setembro de 2018.

www.institutogregoriano.pt Acedido em setembro de 2018.

ANEXOS

ANEXO I - Vida e Obras de Oskar Rieding



Figura 27 - Oskar Rieding

Oskar Rieding (1840-1916) foi um violinista alemão, professor, compositor e intérprete de seus próprios trabalhos. Dedicou muitas de suas obras a seus alunos. Foi autor de dez concertos estudantis ímpares, como também escreveu um grande número de peças para interpretes júnior dentro dos quais: Dança com Diabo op. 28; O Conto de fadas op. 30; A Espera op. 31; O Gigante op. 32; Desejo lírico op. 41 e Gavotte op. 42. (Lachat-Sarrete, s.d).

As obras mais conhecidas deste compositor são:

- Concerto em Si menor para Violino e Piano Op. 35 (Primeira publicação 1909)
- Concerto em Sol maior para Violino e Piano Op. 34
- Concerto em Ré maior para Violino e Piano Op. 25
- Concertino em Sol para Violino e Piano Op. 24
- Marcha dos ciganos para Violino e Piano op. 23, Nº 2
- Concertino em A menor para Violino e Piano “*Em Estilo Húngaro*” Op. 21
- Rondó

Nascido em Stettin (Alemanha), frequentou a Academia de Artes Musicais em Berlim, e mais tarde o Conservatório de Leipzig. No final da década de 1860, mudou-se para Viena, onde, em 1871, o maestro Hans Richter, na época diretor musical da National Opera House de Budapeste, nomeou Oskar Rieding como concertino da orquestra. Durante a sua estadia em Budapest, compositor contribuiu muito para a vida musical e cultural húngara. Ele permaneceu lá por trinta e dois anos, e compôs alguns concertos para violino e muitas peças para violino e piano. Após sua reforma em 1904, mudou sua residência para Cilli (atual Eslovênia) onde viveu até sua morte em 1916. Foi nesta cidade acolhedora, que o compositor escolheu para sua residência depois de completar uma carreira de orquestra na Casa de Ópera em Budapeste, que escreveu a maior parte dos

trabalhos. Estas obras são até hoje uma parte importante do repertório pedagógico do violino, como por exemplo o mais frequentemente realizado por jovens violinistas: Concerto in B minor op. 35.

Atualmente, nesta cidade, acontece anualmente a Competição internacional de jovens intérpretes e compositores. É uma competição internacional independente destinada a participantes que gostam de criar obras de música com direitos autorais e executá-las. Uma das principais tarefas do concurso é apoiar jovens talentos em seu desenvolvimento criativo e se familiarizar com a música do famoso professor e compositor Oscar Rieding.³

³ Consultar em <http://riedingcompetition.com/>

ANEXO II – Repertório Violinístico

Trecho do estudo nº 13 do R. Kreutzer (fonte: <http://imslp.org>)

13.

11715

Estudo nº 32 do R. Kreutzer (fonte: <http://imslp.org>)

32. *p*

11715

Trecho do estudo nº 38 do R. Kreutzer (fonte: <http://imslp.org>)

Moderato.

38.

11715

Trecho do estudo nº 39 do R. Kreutzer (fonte: <http://imslp.org>)

64 Allegretto.

39. *p*

rit. a tempo.

cresc.

f

11715

Cadência - 1º andamento do Concerto em Mí menor op. 64 do F. Mendelssohn.

(fonte: <http://nlib.narod.ru/>)

IV-... ten. *cresc. poco a poco* [f] IV-... ten. [mp] IV-... ten. [f]

ten. [f] ten. rit. *a piacere* p

ff *cresc.* *poco a poco dimin. (al pp)*

seque *pp* *in tempo* *seque*

cresc. *f* *orch. ff*

Estudo nº 35 do A. Komarovsky (fonte: Método *Eu vou ser violinista* – S. Salman (1984), p. 131.)

ЭТЮД № 35

А. КОМАРОВСКИЙ

Очень скоро
В.п

p

p

cresc.

f

p

pp

Estudo nº 43 do A. Komarovsky (fonte: Estudos selecionados para violino - livro I.
Editora Moscovo 1990)

Оживленно

А. КОМАРОВСКИЙ

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The tempo is marked 'Оживленно' (Allegretto). The dynamics range from 'mf' (mezzo-forte) to 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, ties, and fingerings.

Estudo nº 35 do Ch. Dancla, op. 84 (fonte: Estudos selecionados para violino – livro I Editora Moscovo 1990)

III. ДАНКЛА

Попыжно и легко
В.П.

p

ANEXO III - Entrevistas

Guião da entrevista:

1. Há quanto tempo exerce a atividade de ensino do violino?
2. Encontra-se ligado atualmente a uma instituição de ensino oficial da música? Se sim, que tipo? (Ex: Conservatório, Academia, Escola Profissional ou Escola Superior.)
3. Em que faixa etária se inserem os seus alunos?
4. Atendendo às perguntas anteriormente feitas, qual ou quais os níveis de ensino da música frequentados por estes? (Ex: ensino articulado; curso profissional; curso superior.)
5. Já desenvolveu atividade de ensino da música em outro país a não ser Portugal? Se sim, qual/quais?
6. Tem conhecimento da existência dos concertos e concertinos de Oskar Rieding? Se sim, faz uso destes na sua atividade pedagógica? (Se respondeu positivamente a esta questão avance para a questão nº 8.)
7. Se respondeu negativamente à questão anterior, por qual razão ou questões que o levam a essa opção? (Caso respondeu a esta questão, acaba aqui o questionário.)
8. Se respondeu positivamente à questão 6, quais os aspetos que o levam a fazer uso deste material pedagógico no ensino do violino?
9. Se possível, destaque quais os concertos que considera mais importantes e/ou interessantes atendendo às mais diversas questões relacionadas com a realidade de ensino em que leciona.
10. Na sua opinião, acha que estes concertos e concertinos de Oskar Rieding poderão continuar a ser ferramentas de ensino válidas num futuro próximo, atendendo ao caminho e à evolução que a sociedade e o ensino da Música estão a percorrer? Ou acha que no futuro será algo que se tornará “obsoleto” ou “ultrapassado”?

ANEXO IV – Programa de Violino dos Conservatórios de Música

Programa oficial de violino do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.



Sitt - Melodia Op. 73 nº. 1
- Berceuse Op. 73 nº. 2
- Barcarola Op. 73 nº. 4
- Arioso Op. 95 nº. 3

3º Grau

Continuação do Método e dos Exercícios Técnicos

Estudos:

Léonard - "Petit Gymnastique"
1 3 4 7 10 12 15 19 30
Heerts - Estudos elementares / 1º caderno
5 7 8 9 11
Kayser - Estudos Op. 20
4 7 9 11 12

Sonatas:

Mozart - Trechos das Sonatas da juventude (Ed. Peters nº. 2595)
1 2 3 8 10

Concertinos:

Beer - Concertino Op. 47 (Ed. Bosworth)
Esseck - Concertino em Sol M Op. 4
Rieding - Concertinos Op. 35 e Op. 36

Peças:

Bach - Ária nº. 2 do Album dos Mestres Clássicos (Ed. Breitkopf)
- Sarabanda e Bourée nº. 4 (Klassische-Stucke / 1º caderno)
Buononcini - Rondó (Hoffat - Schott nº. 844)
Crickboom - "Les maitres du violon"
- "Chants et morceaux / 1º e 2º caderno
Haendel - Largo nº. 3 (Klassische-Stucke / 1º caderno)
- Sarabanda nº. 5 (Klassische-Stucke / 1º caderno)
- Bourée nº. 9 (Klassische-Stucke / 1º caderno)
- Minueto nº. 2 (Klassische-Stucke)
Hermann - Pequenas peças nº. 8 a 13 (Ed. Peters nº. 2247)
D' Herveois - Air Cai
Laeureaux - Lenda Sueca
Mozart - Allegretto nº. 7 (Klassische-Stucke / 2º caderno)
Purcell - Album de peças originais
??? - Ária (Ed. Moffat-Schott nº. 344)
Rameau - Minueto
- La villageois (Ed. Moffat-Schott nº. 844)

Disponível em: www.conservatoriodebraga.pt/ (acedido em 15/09/2018)

Programa oficial de violino do Instituto Gregoriano de Lisboa

INSTITUTO GREGORIANO DE LISBOA

PROGRAMA DE VIOLINO

2015/2016

3º GRAU

OBJECTIVOS

- Aprendizagem dos golpes de arco básicos contidos nos estudos e peças indicados no programa, com combinações de arcadas;
- Domínio das 2ª e 3ª posições;
- Práticas de leitura à 1ª vista;
- Consolidação da articulação dos dedos da mão esquerda, com vista à introdução de exercícios de vibrato;
- Dinâmica;
- Introdução ao vibrato.

CONTEÚDOS

Escalas e arpejos – Sol M, Lá M, Lá m, Si m, Si♭ M em 2 oitavas;

Dó M em 2 oitavas com extensão e começando na 2ª posição;

Ré M em 2 oitavas com mudança para a 3ª posição e começando já na 3ª posição.

As escalas devem ser executadas em arcos separados, ligadas duas a duas, ou em combinações rítmicas, ao critério do professor.

Estudos – Sitt (1º caderno), Rodionov, Kayser, Leonard, Kreutzer, Pracht III, Poilleux ou outros de grau de dificuldade equivalente ou superior.

Peças – Ao critério do professor sugerindo-se, a título exemplificativo, peças, sonatas ou concertos de: Corelli, Haendel, Fiocco, Baklanova, Kùchler, Rieding, Kreisler, Brahms, Hermann, C. Dancla ou outros de grau de dificuldade equivalente ou superior.

PROGRAMA MÍNIMO DE AVALIAÇÃO TRIMESTRAL

	1º PERÍODO	2º PERÍODO	3º PERÍODO
Escalas e Arpejos	2 Escalas Maiores ou menores (2 oitavas) + Arpejos	2 Escalas Maiores ou menores (2 oitavas) + Arpejos	1 Escala Maior ou menor (2 oitavas) + Arpejo
Estudos	3 Estudos (ex. Sitt, Rodionov, Kayser, Leonard, Kreutzer)	3 Estudos (ex. Sitt, Rodionov, Kayser, Leonard, Kreutzer)	2 Estudos (ex. Sitt, Rodionov, Kayser, Leonard, Kreutzer)
Peças	1 Peça ou 1 andamento de Sonata, Concerto ou Concertino	1 Peça ou 1 andamento de Sonata, Concerto ou Concertino	1 Peça ou 1 andamento de Sonata, Concerto ou Concertino

TESTE FINAL

- Uma escala diatónica maior e o respectivo arpejo, na extensão de duas ou três oitavas, executados de memória.
- Um estudo.
- Uma peça ou um andamento de Sonata, Concerto ou Concertino.

Notas:

➤ É obrigatória a execução da totalidade do programa.

➤ As obras apresentadas devem estar de acordo com o programa em vigor no IGL.

Disponível em: www.institutogregoriano.pt (acedido em 15/09/2018)

Programa de violino da AMAC – Academia Musical dos Amigos das Crianças

Programa de Violino | 3º grau

	autor	designação	N.º
Métodos e estudos	Carl FLESCH	Método de escalas: "Scale system"	271
	Enrico POLO	Método de escalas: "Esercizi per Violino, applicati alle scale maggiori e minori"	
	Charles DANCLA	"15 Estudos para violino", Op. 68: N.ºs: 1, 2 e 3	
	Heinrich KAYSER	"36 estudos", Op. 20 (Volume 1): N.ºs 4, 7, 9, 11 e 12	79
	Hubert LÉONARD	"Petite Gymnastique du Jeune Violiniste", Op. 40: N.ºs 1, 3, 4, 7, 10, 12, 15, 19 e 30	105
	Henry SCHRADIECK	"The school of Violin-technics"	16
	Franz WOHLFAHRT	Estudos, Op. 45 (Vol.1): N.ºs 20, 21, 22, 30 ao 36 e 39	262
	compositor	obra	N.º
Peças	J. S. BACH (1685-1750)	"Gavotte" em Ré Maior	148
	William BYRD (1543-1623)	Peças de "Alt-Englische Meister"	44
	Maurice CRICKBOOM (1871-1947)	Peças de "Chants et morceaux" (Volumes 1 e 2)	398
	Charles DANCLA (1817-1907)	"Six petites fantaisies faciles", N.º 3: "Petite Fantaisie-Bolero"	147
	HERMANN & SCHROEDER (Ed.)	Peças de "Classical Violin Album"	212
	Friedrich HERMANN (1828-1907)	Peças de "Miniaturen", Op. 19	
	Dmitriy KABALEVSKY (1904-1987)	Peças de "30 peças para Crianças", Op. 27, N.º 10	354
	N. RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)	"Hindu Song" da Ópera "Sadko"	
	F. SCHUBERT (1797-1828)	"Serenata" em Ré menor	41
	Friedrich SEITZ (1848-1918)	"Pequena Suite", Op. 29: "Minueto"	
	Hans SITT (1850-1922)	"20 kleine vortragsstücke in progressiver schwierigkeit", Op. 73: N.ºs 1. Melodie; 2. Wiegenlied e 4. Barkarole	
Sonata	Francesco GEMINIANI (1687-1762)	Sonata em Mi menor	113
Concertinos e Concertos	Leopold BEER (1908-1987)	Concertino em Mi menor, Op. 47	
	Alberto CURCI (1886-1973)	Concertino em Lá menor	
	Paul ESSEK (1875-1948)	Concertino em Sol Maior, Op. 4	352
	Ferdinand KÜCHLER (1867-1937)	Concertino em Ré Maior, Op. 15	9
	Oskar RIEDING (1840-1918)	Concertino em Sol Maior, Op. 34	236
		Concertino em Si menor, Op. 35	108
	Friedrich SEITZ (1848-1918)	Concerto N.º 1 em Sol Maior, Op. 13	29

Disponível em: www.amac.pt (acedido em 15/09/2018)

ANEXO V – Currículo

Margareta Cichilova, nascida em 1984, na cidade Chisinau, capital da Moldávia. Iniciou os seus estudos musicais em 1991, aos sete anos de idade na classe do professor de violino Arcadiy Nejanov no Liceu de Música S. Rakhmaninov. Em 1993, transferiu-se para cidade de São Petersburgo, Rússia, onde teve continuidade dos seus estudos de violino na classe da professora Elena Bolotovskaya, concluindo em 1997 o curso básico de sete anos. Neste período teve apresentações no conjunto de cordas da mesma classe.

No ano de 1998 mudou-se para o Brasil (Ribeirão Preto – SP), onde continuou a estudar violino com seu pai, Alexandr Cichilov. Como reforço participou da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto sob a regência dos maestros Roberto Minczuk, Cláudio Cruz, e Mônica Meira Vasquês. Entre os anos de 1998 e 2000 atuou como violino principal da Orquestra Filarmônica Jovem de Ribeirão Preto, onde também se apresentou como solista.

Em 2003, ingressou no curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Neste curso passou a ter aulas de violino, Música de Câmara e Laboratório de Orquestra com professor Alexandre Casado. Durante este ano foi também, violinista principal da Orquestra de Câmara da mesma universidade, sob a regência do maestro Ângelo Rafael Fonseca. Nos anos 2003 e 2004 participou nos Master classes com professores John Layon (Pensilvânia – EUA) e Daniel Guedes (Rio de Janeiro). Em 2006 participou nos Seminários Internacionais de Santa Catarina (Brasil) onde teve Master classes com os violinistas Betina Stegmann e Eliza Fukuda.

Em 2006, foi selecionada para bolsa de estudos para integrar a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, onde se apresentou sob a regência dos maestros Horst Schwebel, Pino Ônnis, Erick Vasconcelos, Paulo Novais, Ângelo Rafael Fonseca e Leandro Gazineo.

Nos anos 2006 a 2008, integrou a Oficina de Música da UFBA e o projeto social NEOJIBA como professora de violino.

A partir do ano de 2007 foi regularmente convidada para os reforços nos concertos da Orquestra Sinfônica do Estado da Bahia (OSBA) e no fim do mesmo ano passou a integrar a OSBA como contratada. Nesta orquestra atuou até 2010 onde se apresentou

com os maestros Alex Klein (Brasil/EUA), Cristopher Warren-Green (Inglaterra), Sílvio Barbato (Brasil), Valtteri Rauhalampi (Suíça), John Neschling (Brasil), entre outros.

Em 2008 e 2009 teve Master classes e Workshops com Gyula Stuller (Suíça), Richard Young (Chicago – EUA) e António Anjos (Portugal).

Em 2010 mudou-se para Portugal onde teve Master classes com professores Valentin Stefanoff, Zoltan Santa e Aníbal Lima. No mesmo ano, iniciou Mestrado em Música na Escola Superior de Música de Lisboa na classe do professor Gareguin Aroutiunian. Também, em 2010, passou a integrar o corpo docente do Conservatório de Música de Ourém e Fátima como professora de violino.

Nos anos 2012 e 2013 integrou o júri do Concurso Nacional de Violino promovido pelo Conservatório de Música de Ourém e Fátima (CMOF).

Entre os anos 2013 e 2016 passou a ser professora/formadora de violino e de música de câmara, do Curso Profissional de Música do Conservatório de Música de Ourém e Fátima. No ano letivo de 2013/2014 integrou o corpo docente como professora de violino no Conservatório de Música Jaime Chavinha (CAORG) em Minde.

Desde 2016 é sócia da ESTA Portugal. No mesmo ano participou nos cursos de formação em pedagogia e ensino com os professores Cláudio Forcada (Espanha/Inglaterra) e Daniel Leão (Portugal). Em 2017 teve ação de formação com a Clarissa Foletto e em 2018 com o Francisco Cardoso.

A partir de 2017 integra a Orquestra Bomtempo com o maestro principal Cesário Costa, sendo o projeto do Conservatório de Música e Artes do Centro (CMAC).